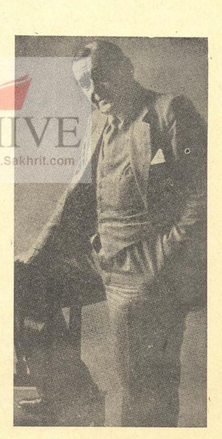
قراءة جديدة لشعر اليوت

أغنية حب ج. الفرد بروفروك

صلاح عبدالصبور



هذه القصيدة من قصائد اليوت الباكرة ، اذ كتبها بين عامى ١٩١٠ ، ١٩١١ ، وهو فى الثالثة والعشرين من عمره ، وهو مازال أمريكي الموطن بعد ، وقبل أن يغادر الولايات المتحدة ليدرس الأدب الفرنسى في السوربون ، فينعكس عليه عندئذ اعجابه بشعراء الرمزية الفرنسية .

نشر اليوت هذه القصيدة فى عام ١٩١٥ قبل أن ينشر رائعته « **اليباب** » أو « **الأرض الخراب** » بسبعة أعوام فى مجموعته « **قصائد منتقاة** » وكانت هذه القصيدة واسطة العقد فى المجموعة وألمع ما فيها .

والحديث عن اليوت قد يعد لونا من التزيد والفضول ، بعد أن ملأ الدنيا وشغل الناس فى عصرنا هذا ، وبعد أن تقاسم هو والشاعر الانجليزى **ييتس** زعامة الشعر الانجليزى الحديث ردحا من الزمان ، وان تميز اليوت على ييتس بعمق أثره فى لاحقيه .

ولكننى فى هذا المقال ، ومقالات لاحقة ، أطمح أن أقرأ اليوت قراءة نصية ، مترجما بعض نصوصه الذائعة معلقا عليها ، محاولا رد الاشارات الى مصادرها ، فلعل فى ذلك بعض الخدمة الأدبية للقارىء العربى .

●

ولا أبدا بقصيدة **بروفروك** لأنها من البدايات الاليوتية فحسب من حيث تاريخ كتابتها ، بل لأن فيها بدايات الأسلوب الاليوتى وبشائره ، من حيث

الولع بالتضمين،وعمق الثقافة واتساعها ،والاتكاء على الأساطير والقصص القديمة ، والجراة اللغوية فى استعمال بعض الألفاظ التى كان القرن التاسع عشر يعدها أمفاظا غير شعرية ، لدخولها الملح فى لغة الحياة اليومية ٠

وعنوان القصيدة هو « **أغنية حب ج٠ الفرد ٠ بروفروك**٠وفى الاسم سخرية عناها اليوت٠فليس اسم بروفروك بتركيبه الذى يشبه الأسماء التى يختارها ديكنز لأبطاله ، ليس هذا من الأسماء التى توحى بأناشيد الحب ٠ ولكننا اذا مضينا فى القصيدة أدركنا عمق السخرية ، فهى ليست قصيدة حب ، ولكنها قصيدة خيبة وفشل ٠ وبروفروك ليس عاشقا رومانتيكيا ، ولكنه رجل فى منتصف العمر ٠ ابن من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة ٠ قد يكون كبير الكتبة فى ديوان حكومى أو سمسارا فى سوق التجارة ؛ وذلك أن حاله ميسور نوعا ما ٠ وهو قد أنفق حياته محصورا فى حدوده الضيقة ٠ يشرب قهوته ويتكىء على نافذته فى المساء ، ويؤدى عمله كما يفرض الواجب ، حتى ذهب شبابه ٠ وهو اليوم على أهبة أن يذهب ليخطب فتاة ما ٠ وهو يعد نفسه لهذا الموقف العصيب ، فيكشف لنا من خلال تداعياته عن مخاوفه وانكساره ٠

●

هى ليست قصيدة حب اذن ، ولكنها نقيض ساخر لقصيدة الحب ٠ ويقول بعض النقاد انفكرة القصيدة قد واتت اليوت بعد قراءته لقصة للكاتب الأمريكى « **هنرى جيمس** » عنوانها « **كورنيليا فى الحداد** » ، ففى هذه القصة القصيرة افتتاحية تتحدث عن رجل فى الثامنة والأربعين من عمره ، صريع للحظة تردد،اذ ينبغى له أن يقدم علىمشروع خطوبة ، ولكن سؤالا يدور فى ذهنه ، وهو : **هل له ان يتزوج فى هذه السن المتاخرة أم لا ؟ ٠**

ويقول « **سوثام** » أحد نقاد اليوت ان اليوت كانيقرأ فىتلك الفترة بعضماترجم لدستويفسكى الى اللغة الانجليزية ، وأن **دستويفسكى** كان يحتل فى نفسه عندئذ المكانة التى احتلها **دانتى** فيما بعد ، ولم يتحول عنها أبدا ٠

يبدأ اليوت قصيدته بشعار مقتبس عن دانتى فى الأنشودة السابعة والعشرين منالجحيم المسماة بأنشودة جويدو دا مونتفلترانو ، وهو أحد من تحدثوا الى دانتى فى الجحيم ، عارضا حياته اذ كان رجلا من رجال الحرب ، ثم أصبح راهبا ، أراد أن يتوب عن آثامه ، ولكن قلبه ظل عالقا بالاثم٠ لقد تحدث جويدو الى دانتى لأنه لم يكن يعرف أن دانتى سيعود يوما ما الى الأرض ، فهو فى مأمن من افشاء أسراره وجرح كبريائه ٠ تحدث كما يتحدث الانسان الى نفسه ، غير خائف أن يذيع أمره وتسقط قشرة غروره ٠

« **لو أنى اعتقدت أن اجابتى كانت لشخص سيعود الى الدنيا لبقيت هذه الشعلة دون أن تهتز ولكن لما لم يكن قد رجع أبدا من هذا العمق انسان حى ، لو صح ما أسمع ، فانى أجيبك دون أن أخشى سوء السمعة** »

اقتباس هذا الشعار اذن ليس عبثا ، ولكنه مؤشر الى اتجاه القصيدة ٠ فهى اذن اعتراف موجع ومناجاة جانبية لرجل يوشك أن يكون متحدثاً الى نفسه ، وهى سجل حيرة بين نازعين نازع الاثم ونازعالتطهر ، كما تنازعتأمجاد الحربوالسياسة من جهة ، وسكينة الرهبنة والخلاص منجهة أخرى قلب جويدو دا مونتفلترانو ٠

ولكننا فى زحمة الحديث عن هنرى جيمس ودستويفسكى ودانتى يجب ألا ننسى أثر **شكسبير** فى هذه القصيدة ، وبخاصة مسرحية « **هاملت** » ، ففى هذه القصيدة ــ بلا شك ــ انعكاس لما اصطلح على تسميته بالموقف الهاملتى ٠٠ موقف التردد بين الفعل والاحجام عن الفعل ، ولا شك أن صيحتها المحورية « **هل أجرؤ ٠٠ هل أجرؤ** » تتضمن استيحاء هاملتيا واضحا ٠ ولقد كان شيكسبير فى شتى أعماله منبعا لكثير من صور اليوت ، وان لم يحتفظ له اليوت بنفس القدر من الخضوع الذى احتفظ به لدانتى ٠

ونحن نستطيع أن نتلمس المصادر الشكسبيرية فى أكثر من موضع من القصيدة ، بادئين من هذا الموقف الهاملتى الذى انعكس فى هذه القصيدة حتى معارضته الحزينة المونولوج هاملت :

« **أكون أو لا أكون** » فى قوله :

« **لا ، لست الامير هاملت ، ولم يعن بى أن أكونه** » ٠

وفى ما تلا ذلك من أبيات ، حتى نجد فى وصفه لدور « **المهرج** » انبعاثا لشخصية عرفها المسرح الاليزابيثى كله ، شخصية يحدثنا هاملت عنها فى حديثه عن يوريك بعد ثلاثة وعشرين عاما من موته حين يمسك بجمجمته ·

وأثر المسيحية من أوضح الآثار فى هذه القصيدة ، يبدأ حين يقول اليوت :

وفى الحق ، سيظل هناك وقت
وقت للدخان الأصفر الذى ينزلق على مدى الشارع
حاكا ظهره فى زجاج النافذة
سيظل هناك وقت ، سيظل هناك وقت
لتعد وجها تلقى به الوجوه التى تلقاها
سيظل هناك وقت لتقتل وتخلق
وقت لكل أعمال الأيدى وأيامها
الأيدى التى تلقى فى صحنك بسؤال
وقت لك ، ووقت لى
وقت يكفى لمئة من أفعال التردد
ومئة من الرؤى والمراجعات
قبل تناول القديد والشاى

وهنا نذكر حين يلح اليوت على عبارة «**سيظل هناك وقت**» وتنويعاتها ، مقالة النبى الجامعة فى الاصحاح الثالث :

« **لكل شىء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت · للولادة وقت وللموت وقت · للغرس وقت ولقلع المغروس وقت· للقتل وقت وللشفاءوقت· للهدم وقت وللبناء وقت · للبكاء وقت وللضحك وقت · للنوح وقت وللرقص وقت · لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت · للمعانقة وقت، وللانفصال عن المعانقة وقت · للكسب وقت وللخسارة وقت · للصيانة وقت وللطرح وقت· للتمزيق وقت وللتخطيط وقت · للحب وقت وللبغضة وقت ، للحرب وقت وللصلح وقت ·· فأى منفعة لمن يتعب مما يتعب به** » ·

وتتوالى بعد ذلك الاستدعاءات المسيحية ، فنرى اقتباسا من سفر صموئيل الثانى أو بالأحرى ردا عليه ، اذ يتحدث هذا السفر عن داوود حين أخذ الرب ابنه من أوريا فقام داوود عن الأرض واغتسل وادهن وبدل ثيابه ودخل بيت الرب وسجد ثم جاء الى بيته وطلب فوضعوا له خبزا فأكل ، فقال له عبيده : ماهذا الأمر الذى فعلت · لما كان الولد حيا صمت وبكيت ولما مات الولد قمت وأكلت خبزا · فقال لما كان الولد حيا صمت وبكيت لأنى قلت من يعلم ، ربما يرحمنى الرب ويحيا الولد ، والآن قد مات فلماذا أصوم· هل أقدر أن أرده بعد · أنا ذاهب اليه ، أما هو فلن يرجع الى · وعزى داوود بشبشبع امرأته ، واضطجع معها فولدت ابنا فدعا اسمه سليمان والرب أحبه ··

هذه القصة تقول ان الرب عاقب داوود باهلاك ولده الذى أتاه من طريق القسوة والغدر، ثم عفا عنه من بعد ، ووهبه ولدا آخر من طريق الحق والفضيلة· ولكن اليوت يحدثنا أن بروفروك رغم انه بكى وصام ، وبكى وصلى ، ورغم أن العمر قد تقدم به الا أن رضا الرب عنه لم يحن أوانه بعد ، ذلك لأن العصر ليس عصر نبوة وأنبياء ·

ولكن رغم أننى بكيت وصمت ، بكيت وصليت
ورغم اننى رأيت رأسى (وهى تصلع قليلا) وقد قدمت على طبق

لست نبيا ، وليس هذا بالأمر العظيم
فقد رأيت لحظة عظمتى ، وهى ترفرف

وفى السطر الثالث من هذا الاقتباس أيضا اشارة الى قصة يوحنا المعمدان حين قدمت رأسه على طبق لسالومى· ان بروفروك يدخل فى تجارب الانبياء دون نبوة · انه يبتذلها فى زمنه المبتذل·

وتمضى القصيدة لنجد اشارة اليوت الىليعازر· وعلينا أن نعرف أن هناك ليعازرين فى العهد الجديد ، أحدهما الذى أحياه المسيح كما وردت قصته فى انجيل يوحنا ، وهذا لا شأن لنا به

أما الآخر فهو الذى تحدث عنه لوقا فى انجيله ، وهو الذى طلب من ابراهيم لا المسيح أن يبعثه ليخبر الأحياء عن حال الموتى ·· كان رجلان ماتا أحدهما غنى يلبس الأرجوان والبز ، وثانيهما مسكين اسمه لعازر الذى طرح عند بابه مضروبا بالقروح ويشتهى أن يشبع من الفتات الساقط من مائدة الغنى ، بل كانت الكلاب تأتى وتلحس قروحه ، فمات المسكين وحملته الملائكة الى حضن ابراهيم ، ومات الغنى أيضا ودفن · وشقى الغنى فى الجحيم وتنعم لعازر فى النعيم ، فطلب الغنى من ابراهيم أن يبعث لعازر مرة ثانية الى الحياة لكى يخبر أشقاءه بمصائر الموتى ، فأجابه ابراهيم بأن الناس غفل عن الموعظة حتى من الأنبياء ، فما بالك بموعظة رجل فقير ··

لأقول أنا ليعازر جئت من الموتى

جئت لأقول لكم جميعا ، لأقول لكم جميعا

وليعازر عند اليوت لن يصادف ـ كسابقه القديم الا القلوب الصماء ·· ولن يكون الجواب عليه فى آخر حديثه الا قول امرأة ، وهى تتلهى بشالها وتستدير نحو النافذة ·

ليس هذا هو ، أبدا

ليس هذا هو ما عنيته ، أبدا

ويتوازى مع تأثرات اليوت بالمسيحية تأثراته بالشعراء الانجليز الذين أحبهم ، وجعلهم موروثه الشعرى ، وبخاصة **جون دون واندرومارفل** :

ففى قوله :

عرفت الأذرعة ، عرفتها جميعا

الأذرعة ذات الأساور ، بيضاء مكشوفة

(ولكنها تلمع تحت ضوء المصباح بزغب بنى فاتح)

نجد اليوت هنا يقتبس سطرا من جون دون فى قصيدته « **ذخيرة** » يقول فيه :

أسورة من الشعر الفاتح حول العظم

وقد أشار اليوت فى مقال له لاحق عن الشعراء الميتافيزيقيين كتبه فى عام ١٩٢١ الى الايحاء العظيم لهذا البيت

وفى ختام القصيدة يستوحى اليوت بيتا آخر لدون يقول فيه (**علمنى أن أسمع الحوريات يغنين**) حين يقول :

فقد سمعت الحوريات تغنى كل منهن للأخرى

أما أندرو مارفل (١٦٢١ ـ ١٦٧٨ فاننا نجد أصداء من قصيدته « **الى عشيقته الخجول** » منسابة فى القصيدة ، فأحد أصداءها يتوازى مع سفر الجامعة حين يحدثنا عن أن هناك وقتا مازال، بينما يحدث مارفل عشيقته أنه لم يعد هناك وقت وأنه لا مبرر للتأخر عن الحب الا اذا كانت الحياة أبدية

وفى قرب ختام القصيدة نجد اليوت يقول :

أن أعض على الأمر بابتسامة

وأن أضغط العالم كله فى كرة ·

وتذكر عندئذ أبيات مارفل فى افتتاح قصيدته « **الى عشيقته الخجول** » :

دعينا ندحرج كل قوتنا

وكل حلاوتنا ورقتنا

وندفعها ككرة واحدة

●

هذه بضعةأضواء علىقصيدة تعد **احدى معلقات العصر** ، أرجو أن تنير سبيل قراءتها الى حد ما ، وتعين على تذوق شعر اليوت ، أقدم بعدها ترجمة للقصيدة ·

وأنا أعلم أن هناك ترجمات سبقت هذه الترجمة · وكانت ترجمات موفقة ، وأنا أقر أننى لم أنظر فيها حين شرعت فى ترجمتى ، وأننى قد أتنازل فى هذه الترجمة عن قليل جدا من الدقة فى سبيل كثير من الوضوح



لننطلق كلانا
عندما يتمدد المساء فى وجه السماء
كمريض مخدر فوق مائدة
لننطلق ، خلال هذه الشوارع نصف المهجورة
حيث تتردد الهمهمات
شوارع الليالى القلقة فى فنادق الليلة الواحدة الرخيصة
والمطاعم التى تختلط فيها نشارة الخشب بالمحار الفارغ
الشوارع التى تتلاحق كجدل مضجر
ينتج عن نية مخاتلة
ليقودك الى سؤال غامر
أوه ، لا تسأل : ما السؤال
لننطلق ، ولنود زيارتنا

◆ ◆ ◆

فى الغرفة التى يجىء فيها النساء ، ويرحن
يتحدثن عن ميكلانجلو

◆ ◆ ◆

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النافذة
والدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النافذة
ولغ بلسانه فى أركان المساء
وتمهل فوق البرك الراكدة عند البالوعات
دع السناج الساقط من المداخن يهوى على ظهره
فاذا ما اعترضته الشرفة ، قفز قفزة مفاجئة
حتى يدرك أن الليلة ليلة ناعمة من ليالى أكتوبر
فيتجعد حول المنزل ، وينام

◆ ◆ ◆

وفى الحق ، سيظل هناك وقت
وقت للدخان الأصفر الذى ينزلق على مدى الشارع
حاكاً ظهره فى زجاج النافذة
سيظل هناك وقت ، سيظل هناك وقت
لتعد وجها تلقى به الوجوه التى تلقاها
سيظل هناك وقت لتقتل وتخلق
ووقت لكل أعمال الأيدى وأيامها(١)
الأيدى التى تلقى فى صحنك بسؤال
وقت لك ، ووقت لى
ووقت يكفى لمئة من أفعال التردد
ومائة من الرؤى والمراجعات
قبل تناول القديد والشاى

(١) الاعمال والايام عنوان كتاب هسيود المعروف

فى الغرفة التى يجىء فيها النساء ويرحن
يتحدثن عن ميكلانجلو

◆◆◆

وفى الحق سيظل هناك وقت
لـكى تدهش : هل أجرؤ ٠٠ هل أجرؤ
وقت لكى تستدير ، وتهبط الدرج
أببقعة صلعاء فى وسط شعرى
(سيقلن : لشد ما نحل شعره)
معطفى الصباحى ، الياقة تصعد ثابتة الى ذقنى
ربطة عنقى ثمينة ومتواضعة ، ولكنها مثبتة بدبوس بسيط
(سيقلن ، لشد ما نحل ذراعاه وساقاه)
هل أجرؤ
هل أزعج الـكون
فى الدقيقة الواحدة وقت
للقرار والمراجعة التى تنقض فى دقيقة

◆◆◆

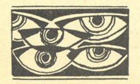
لأننى قد عرفتها ، عرفتها جميعا
عرفت الأمسيات والأصباح والأصائل
لقد سبرت حياتى بملاعق القهوة
عرفت الأصوات التى تموت فى سقطة ميتة
تحت صوت الموسيقى المنبعثة من غرفة قصية
فكيف اذن أخطىء الظن

◆◆◆

وقد عرفت العيون ، عرفتها جميعا
العيون التى تثبتك فى عبارة مرسومة
وعندما أصاغ ، ممددا على دبوس
وعندما أشك ، متلويا على الجدار
عندئذ كيف أبدأ الـكلام
لأبصق كل أعقاب أيامى وطرقى
وكيف عندئذ أجرؤ

◆◆◆

وقد عرفت الأذرعة جميعا ، عرفتها جميعا
الأذرعة ذات الأساور ، بيضاء ومكشوفة
(ولـكنها تلمع فى ضوء المصباح بزغب بنى فاتح)
أهو عطر منبعث من رداء
ذلك الذى يجعلنى أنزوى
الأذرعة التى تتمدد على المائدة ، أو تحيك شالا



فهل أجرؤ عندئذ
وكيف يجب أن أبدأ
هل سأقول : لقد انطلقت فى الغسق خلال الشوارع الضيقة
وراقبت الدخان ، وهو يصعد من غلايين
غلايين رجال متوحدين ، فى قمصان بدون أكمام ، متكئين على النوافذ
ليتنى كنت زوجا من المخالب الخشنه
كى أخدش قيعان البحار الصامتة

◆◆◆

والأصيل .. والمساء ينام فى سلام بالغ
هدأته الأصابع الطويلة
ممددا على أرض الغرفة ، هنا بجانبك أو جانبى
نائم .. متعب .. أم هو يتمارض
أيجب على بعد الشاى والفطائر والمثلجات
أن أملك القوة لأدفع اللحظة الى أزمتها ؟
ولكن ، ورغم أننى بكيت وصمت ، بكيت وصليت
ورغم اننى رأيت راسى (وهى صلعاء قليلا) قد قدمت على طبق
لست نبيا ، ليس هذا بأمر عظيم
فقد رأيت لحظة عظمتى ، وهى ترفرف
ورأيت الخادم الأبدى يتناول عنى معطفى ، وهو يكتم ضحكه (٢)
وباختصار ، كنت خائفا

◆◆◆

وهل يساوى الأمر كل هذا ، أخيراً
بعد الأكواب والمربى والشاى
بين الخزف ، بين بعض الحديث منك ومنى
هل يساوى الأمر كل هذا
أن أعض على الأمر بابتسامه
وان اضغط العالم فى كرة
لأدحرجها نحو سؤال غامر
وأقول : أنا ليعازر ، جئت من الموتى
جئت لأقول لكم جميعا ، لأقول لكم جميعا
لو واحدة أسندت مخدة الى رأسها
قالت : ليس هذا ما عنيته أبدا
ليس هو هذا ... أبدا

◆◆◆

وهل يساوى الأمر كل هذا أخيرا
هل يساوى الأمر كل هذا
بعد مغارب الشمس ، وردهات المداخل ، والشوارع المبلله
بعد الحكايات ، وأكواب الشاى ، وبعد الأثواب الرافلة على الأرض

(٢) استيحاء لتقاليد الارستقراطية الآفلة

هذا وأشياء أخرى أكثر ؟
من المستحيل أن أقول ما أعنيه بالضبط
بل ان فانوسا سحريا كان سيعكس صورا من الأعصاب على شاشه
فهل يساوى الأمر كل هذا
لو واحدة ، وهى تريح مخدة أو تلقى عنها بشال
وتستدير نحو النافذة ، لو واحدة قالت
ليس هذا هو ، أبدا
ليس هذا هو ما عنيتة ، أبدا

◆◆◆

لا ، لست الأمير هاملت ، ولم يعن بى أن أكونه
بل أنا تابع من السادة ، قد ينفع
فى أن يتقدم بالأحداث ، يبدأ مشهدا أو مشهدين
يسدى نصحا للأمير ، وهو بلا شك ، أداة طيعه
حفى ، سعيد بأن يكون ذا نفع
سياسى ، حذر ، مدقق
ملء بالمشاعر الرفيعة (٣) ، ولكنه متكتم قليلا
ولكنه ، للحق ، سخيف أحيانا
وأحيانا أخرى ، يوشك أن يكون هو المهرج
أتقدم فى العمر ، أتقدم فى العمر
وسوف أثنى ذيل سروالى (٤)

◆◆◆

هل أفرق شعرى للخلف(٥) ، هل أجرؤ أن آكل خوخه
سأرتدى سروالا من الفانلا البيضاء ، وأخطو على الشاطىء
فقد سمعت الحوريات تغنى كل منهن للاخرى

◆◆◆

لا أظن أنهن سيغنين لى
رأيتهن يركبن متن الأمواج عبر البحر
ويمشطن شعر الأمواج الأبيض المتناثر
عندما تنفخ الريح فى الماء فتسوده وتبيضه

◆◆◆

لقد تمهلنا فى غرف البحر
بجنب فتيات البحر المطوقات بعشب البحر الابيض والبنى
حتى أيقظتنا الاصوات البشرية ، فغرقنا



(٣) هذا الوصف مستوحى من حكايات كانتربرى لتشوسر ، فى وصف كاتب من أكسفورد ، واليوت يستعمل هنا انجليزية تشوسر بنفس الفاظها .

(٤) كان ثنى ذيل السروال هو الموضة فى هذه الايام .

(٥) يحدثنا كونراد ايكن الناقد المعروف وزميل اليوت فى هارفارد ان فرق الشعر للخلف كان شارة الشباب المتالق فى هذه الايام ، وبخاصة الشباب البوهيمى النزعة .



الساعة تدق العاشرة

د. أحمد هيكل



- ١ -

هذه الرواية تمثل مرحلة النضج بالنسبة الى فن الكاتب العصامي الراحل أمين يوسف غراب. وهي لذلك تعكس أبرز سمات قصصه، في الاتجاه والموضوع والأسلوب جميعا .. ومن هنا يمكن أن يكون الحديث عنها ملخصا لأدب كاتبنا المسهب، ومجمعا لأطراف فنه المتعدد السمات..

* * *

فأمين يوسف غراب من أبرز كتاب القصص الواقعي التحليلي، ومن أشهر من عنوا بموضوعات العلاقة بين الرجل والمرأة، أو كما يقال بموضوعات الجنس .. وهو من أهم من حاولوا تحليل ما يكتنف تلك الموضوعات ويحركها من مشاعر وأحاسيس ودوافع نفسية بعيدة .. ثم هو من ألمع من اهتموا بوصف ما يرتبط بتلك الموضوعات من مواقف وأجواء وأحداث، فى كثير من التفصيل والتدقيق. كل ذلك لكى يقدم فنا صادقا، قد يضيف الى متعة الفن وروعة الصدق، هدفا انسانيا نبيلا، هو الكشف عن الضعف الانسانى، واماطة اللثام عن وجه دوافع الاثم وحوافز الخطيئة !!

وقد قدم أمين يوسف غراب كثيرا من الأعمال القصصية التى تنزع هـذه النزعة وتؤثر تلك الموضوعات وتتخذ هذا الأسلوب وتقصد الى هذا الهدف ، وذلك على تفاوت فى خط كل عمل من تلك العناصر بطبيعة الحال . فهو قد قدم ـ خلال أكثر من ربع قرن ـ أعمالا قصصية شتى ، بين قصص قصار وروايات طوال ، ومعظمها يبرز فى نسيجه الفنى هذه الخيوط السالفة الذكر ، حتى لتكاد تخفى ما سواها من خيوط .. ولعل عناوين مجموعات قصصه وأسماء رواياته يوحى بذلك من أول وهلة ؛ فللمؤلف « نساء فى الليل » و « نساء فى حيـاتى » و « أرض الخطايا » و « شباب امرأة » و « الأبواب المغلقة » و « هـذا النوع من النساء » و « يحدث فى الليل فقط » .. الى غير ذلك من أعمال عديدة خلفها كاتبنا الخصب !!

ـ ٢ ـ

وبرغم أن هذه الرواية الأخيرة تحمل عنوانا لا يوحى بهـذه النزعة ، وهـو « السـاعة تدق العاشرة » فانها تسير فى نفس الطريق وتأخذ نفس الطابع ، بل هى ـ كما قلت ـ تمثـل مرحلة النضج لفن الكاتب الذى تتضح فيه تلك السمات التى سلف الحديث عنها .

فهذه الرواية تحكى قصة صراع بين الفضيلة والرذيلة ، بين الطهـارة والدنس ، بين الرجل الذى يحاول أن يحتمى بالدين والخلق ، والمرأة التى تسـتخدم أسلحة الاغـراء وتنصب شراك الأنوثة !!

فمحمد أفندى الشربينى يجد نفسه وحيدا بعد موت والده المفتش العـام للرى بالوجه البحرى ، وبعد موت والدته فى اثر الوالد ، وعدم وجـود أقارب يسندون وحدته أو يخففون صدمته . كما يجد الفتى نفسه عاطلا غير مؤهل ؛ لأن المـرض لازمه فى طفولته وصباه وصدر شبابه ، مما حمله على عدم متابعة الدراسـة ، ووقف عنـد مرحلة « سـاقط ابتدائية » . ثم يجد صاحبنا نفسـه بعد ذلك أدنى الى الفقر وأقرب الى الحاجة ؛ حيث لم يترك له والده الا أثاث المنزل وعربة مستعملة، مما جعله يفكر جادا فى تدبير مصـدر للرزق .. وانتهى به التفكير الى استخدام العـربة بتسييرها كعربة أجرة بين طنطا ـ موطنه ـ وبعض القرى المجاورة .. ولكن هذا الطريق جر عليه كثيرا من المتـاعب ، كان فى مقدمتها الاختـلاط بطبقـة العـاملين فى ميدان السـيارات ، والاضطرار الى الجلوس معهم فى مقهى بلدى كانت تديره امراة لعوب ماكرة ، هى فى نفس الوقت شقيقة السائق الذى يعمل على سيارته . فقد كانت هذه المرأة ترسم الخطط للايقاع بالشربينى لكى تستولى على عربته ، وكان هو ـ لتدينه وخلقه وكريم نشأته يبعد عنهـا ويصدها ، وأخيرا آثر أن يترك لهـا طنطا ويهاجر الى القـاهرة ، حيث سير عربته « تاكسى » يقوده بنفسه ..

وأحس الشربينى بقسوة العمل وكثرة مشكلاته ـ وخاصه تلك التى تسببها السيارة القديمة ـ فاقتنع بالتخلص من سيارته والعمل كسائق عند بعض الاسر فى القاهرة .. وبعد لأى عمل عند سيد طيب وسيدة طيبة ، وأحس أنه سـوف يستريح من التشرد الذى عانى منه الكثير ، ولكنه فوجىء بعد قليل بانهاء خدمته دون سبب واضح أو تبرير مقنع . ثم عرف أخيرا من بواب المنزل أن رب الأسرة خاف من وسامته على بنـاته .. وبعـد عناء طويل وفق الشربينى الى عمل عنـد أسرة أخرى ، ربهـا وكيل وزارة مهيب أنيق ، وسيدتها امرأة كريمة فاضلة . فأحس بالاطمئنان لأن هـذه الأسرة لم تكن لها بنات يخاف عليهن كالأسرة السابقة .. ولكن الشر جاء هذه المرة من ناحية أخرى ؛ فقد كانت فى البيت خادمة جميلة ذكيـة خبيثـة تسـمى « كوثر » . وقد فاجأت الشربينى ذات يوم وهو يصلح السـيارة فى موقفها بالبيت ، وراحت تستدرجه بجسدها تارة وحديثها تارة ، حتى استجاب لموعد ضربته له ، كى يلتقيا عند سور حديقة الحيوان .. وبعـد تردد شديد ،وبعد مغالبة للنفس ؛ ارتدى الشربينى أحسن ملابسه ، وخرج قبيل الموعد المضروب . وذهب الى المكان المحدد ، ووقف فى انتظار كوثر . وفى الموعد المضروب لم تأت الفتاة ، وانما أقبلت سـيارة الأسرة يقودها سـيد البيت وبجانبه زوجته . وما ان وقف أمام الشربينى المبهوت ، حتى رمى اليه بما يستحق من أجر ، وشفع ذلك بكثير من السب والتأنيب ، على هـذه الخيـانة الشنعاء التى أراد بها أن يعبث بحرمة البيت .. وعرف الشربينى فيما بعد ـ من البستانى الذى يعمل عند هذا السيد ـ أن رب البيت كان يحب « كوثر » ويغار عليها وأنه رأى فى السائق الجديد من يمكن أن يكون منافسا له فى تلك الخادمة ، فدبر هذه الحيلة معها لكى يبرر طرده أمام الزوجة الطيبة !!

وبعد ستة أشهر من الحرمان والضنى ، اهتدى الشربينى الى عمل عند أسرة أخرى ثرية مترفة ،

نسكن قصرا بمصر الجديدة ، وكانت هذه الاسرة مكونة من سيدة وثلاث بنات ، أما الأم فهى امرأة مترمله فوق الاربعين، ولكنها جميله رائعة، وتبدو طيبة حنونا ، واسمها أنوار هانم · وأما البنات فمنهن اثنتان مطلقتان برغم أنهما فى عمر الزهر، وهما لا تقيمان فى القصر كثيرا ، ولا فى القاهرة كلها ، وانما تعيشان أكثر الوقت فى الضيعه ، واسم احداهما « مرفت » ، واسم الأخرى « زهراء » ·· وأما البنت الثالثة فكانت أصغر الجميع وأرق الجميع ، وكانت لاتزال طالبة بمدرسة مصر الجديدة الثانوية ، وكان اسمها « نيفين » ··

وهناك فى القصر غير هؤلاء « عبد الحميد » افندى مدير أعمال صاحبة القصر ، ثم « فاطمة » الخادمه اللعوب ، و «عم اسماعيل الجنايني» الرجل العجوز الطيب العارف ببواطن كثير من الأمور المتصلة بهذه الأسرة ··

وبعد التحاق الشربينى بالعمل فى هذا القصر، طلبت سيدته ألا يبيت كل ليلة فى منزله بالروضة ، وأن يعيش مع الجميع فى القصر ، وحتى يستطيع الذهاب بنيفين كل صباح الى المدرسه دون أن يكلف نفسه مشقه التبكير والقدوم من الروضة ·· وراحت بعد ذلك تسبغ عليه من العطف والرعاية والحنان فى مسكنه ومأكله وكل شئونه ، ما يلفت النظر ، وخاصة نظر فاطمه الخادمة ، التى كانت تعرف من ألاعيب النساء وكيدهن الكثير !! وكانت فاطمة هذه تطمع فى الشربينى وتكثر من ملاحقته والتعرض له ، أما هو فقد كان يصدها ويفر منها ما استطاع ·

وتجاوزت السيدة أنوار حد الحنان والرعاية الى مرحلة الاغراء ؛ فقد استدعته مرة الى مجلسها بالحديقة لتسأله عن بعض الشئون التافهة ، وبدت أمامه شبه عارية بحجة أنها تأخذ حمام شمس · ثم تتابع هذا الاغراء ، والفتى يصد وينأى · كل ذلك وفاطمة ترقب وتترصد ، حتى تحولت المسألة الى منافسة خفية بين السيدة والخادمة على السائق الشربينى !!

وخلال ذلك كانت عاطفة الفتى تتجه بتقدير ثم حب الى نيفين ، تلك البنت الصغرى التى كان يوصلها يوميا الى المدرسة ويعود بها منها ، والتى قام بتعليمها قيادة السيارة فى طريق المطار ؛ فجذبته نحوها بكثرة المخالطة وبما كانت تتحلى به من روح انسانى عذب وأدب رفيع جم وعطف ملائكى غامر ·· ثم تأججت تلك العاطفة حين أصاب نيفين مرض احتجزها مدة ، وجعل عبدالحميد أفندى يبكى وهو يحدث الشربينى عنها ··

وكان الشربينى قد عرف من « عم اسماعيل الجناينى » بعض أسرار تلك الاسرة ، وعجز عن معرفة البعض · عرف أن السيدة أرملة أحد البشوات ، الذى كان غنيا ووزيرا عدة مرات · كما عرف أن هذا الباشا قد تزوج تلك السيدة وهى مطلقة ، بعد أن فتن بجمالها وتمنى ان يحصل عليها باى ثمن ، وان الذى سعى فى جمع شملهما هو عبد الحميد أفندى الذى كان فى الاصل كاتب أنفار ، فرقى بسبب جهده فى هذا الشان حتى أصبح مدير الاعمال · وصار الرجل الاول فى القصر بعد وفاة الباشا ·· اما سر حياة الأسرة فى هذا البذخ فلم يعرف ، وأما سر طلاق البنتين وابتعادهما كثيرا عن البيت والقاهرة كلها ، فكذلك لم يكشف · وأما وضع عبد الحميد أفندى بالضبط ، وهل هو مجرد مدير أعمال أم شىء أكثر ؟ فهو أيضا قد بقى فى طى الكتمان ولم يستطع الشربينى استدراج عم اسماعيل لاماطه اللثام عنه ··

وواصلت « أنوار هانم » نصب شراكها حول الشربينى ، حتى اشترت له الملابس الفاخرة والحلل الغاليه ·· ثم طلبت اليه أن يذهب بها الى الهرم ليلا ، وهناك وفى الظلام صارحته بحبها · بل راودته عن نفسه ، فرفع يده دون أن يحس وصفعها ·· ثم قاما الى القصر ، وهو موقن بالفصل من العمل ، ان لم يكن الليلة ففى الصباح على أكثر تقدير ··

ولكن الصباح جاء ولم يفصل ، بل طلبت اليه السيدة أن يصحبها بالعربة الى خارج القصر لقضاء بعض الشئون ·· وصارحته بأنها لم تغضب لما حدث ، وسألته عن سبب تباعده ، وحين أخبرها أنه يكره الحرام ؛ عرضت عليه ما يذلل هذه العقبة ، وهو زواجهما على سنة الله ورسوله ·· وما لبثت أن صحبته الى منزل صديقة لها تسكن حى الدقى وتسمى « سيادات هانم » ثم أحضرت شاهدين ، وقدمت اليه عقد زواج عرفى ، وطلبت اليه التوقيع ، فصار — فى زعمه — زوجا شرعيا·

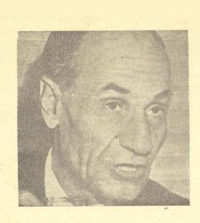
وبعد ذلك جهزت بنفسها مسكنه المتواضع بالروضة ، حتى يصلح عشا لهذه الزوجية العجيبة !! ثم أعلنت أنها سوف تسافر الى الاسكندرية لمدة أسبوع ، كما أعلن الشربينى — بترتيبها — أنه سيسافر الى بلده طنطا مدة غياب « الهانم » · والتقى الصياد والفريسة فى مسكن الروضة طيلة الأسبوع · ورتبا بعد ذلك لقاءاتهما كل يوم خلال فترات الضحى بعد ذهاب نيفين الى المدرسة ، وفى الليل بحجة أن السيدة تريد رؤية بعض الأفلام أو زيارة بعض الصواحب·

وفجـأة ، وبينما الشربينى فى حجرته ليلا متهالكا مهدما مكدودا ؛ اقتحمت عليه الحجرة فاطمة الخادمة ، وراحت تسبه وتلعنه وتعلن أنها ستفضح أمره ؛ فقد عرفت كل شيء عن علاقته بالسيدة « أنوار » وأهاجها صده لها واقباله على سيدتها ٠٠ وعبثا حاول أن يسكتها فلم تسكت الا بعد أن استجاب لنزوتها التى جرته الى اقتراف اثم جديد !!

وفى ليلة أخرى فتح عليه البـاب ليلا ، واذا بنيفين ، وقد جاءت تستنجد به وتعلن أن «الهانم» قد قررت الحاقها بمدرسة «داخلية» حين أحست بمنافستها فى حب الشربينى ٠ ثم كشفت نيفين عن بقية المستور من أمر هذه الأسرة ، فقالت : ان « أنوار » ليست أمها وانما هى زوجة أبيها ٠ وأن هذا الأب هو عبد الحميد أفندى الذى تزوجته « أنوار » بعد وفاة الباشا لتتستر وراءه وترتكب ما تشاء من موبقات ٠ وقالت أيضا : ان ابنتيها طلقتا بسبب انحرافهما وانحراف الأم ، وأنهما تعيشان فى بيروت ، حيث تديران مرقصا يحمل اسم الأم « أنوار » ٠

وهنـــا أيقن الشربينى أنه قد تزوج امرأة متزوجة ، وانه مغفل كبير قد استدرج الى الحرام باسم الحلال ، فقرر أن ينفصل عن هذه الأفعى فورا وان جاع ٠٠ وفى الصبـاح خرجت معه السيدة بالعربة ، فاخبرها بكل ما عرف وطلب اليها أن تسلمه الورقة التى بينهما حالا ، وهددها بفضح أمرها ان لم تفعل ٠ فوافقت ، على أن يكون تسليم الورقة فى بيته ليلا ٠٠ ثم جاءت فى الموعد المضروب ، وقد وضعت الورقة فى صدرها ، ثم أصرت على أن يكون الفراق بعد لقاء جسدى أخير ، حتى يحملا دائما ذكرى جميلة !! ووافق الشربينى مخافة حماقة هذه المرأة وخشية تنفيذ تهديداتها له بالفضيحة ٠ **وبرر هذا بانه قد تلوث بعضه فلا باس من تلوث بعض آخر ، وانه قد اقترف اثما ، فلا ضير من زيادة اثم جديد ، وذلك فى سبيل انقاذ بقية روحه من التلوث ، وبقية صحيفته من الآثام!!** ورضخ لنزوة المرأة ، وأخرجت الوثيقة وأحرقتها ، وبينما همـا لا يزالان فى الفراش عاريين ، اقتحم عليهما المخدع البوليس مع عبد الحميد أفنـدى ، ليثبت جريمة الخيـانة الزوجية وحالة التلبس ٠٠ واقتيدا الى قســم الشرطة ، ثم زج بهما فى السجن ٠

وبعد ثلاثة أيام جاء عبد الحميد أفنـدى الى الشربينى فى سجنه باكيا معتذرا ، راجيا منه الابتعاد عن نيفين اتقاء لشر الشرسة «أنوار هانم»



التى تعلم أنها وراء نفور فحلها منها ، وأنها هى المنـافسة الحقيقيــة فيـه ٠٠ فوعد الشربينى عبد الحميد أفندى بتنفيذ ما طلب ، ثم خرج من السجن بعد تنازل الرجل عن حقه كزوج ٠٠ وذهب الى بيته فى الروضــة يجر أقدام مجرم وأذيال دنس ٠٠ وفى حجرته تطلع الى نفسه فى المرآة وأخذ يصرخ ، وأخذت الساعة المشئومة تدق فى برجها القديم فوق أحد أبنية الروضة ٠ واختلط صراخه المجنون بدقات الساعة المشئومة ، التى كانت دقاتهـا ترتبط دائما بكارثة أو حادثة غير سارة ٠٠ وفجأة سمع صـوت شيء يسـقط فى حجرته ويرتطم بالأرض ويتحطم !!

- ٣ -

وهكذا نرى أن موضــوع العلاقة بين الرجل والمرأة ـ أو موضوع الجنس ـ هو العنصر الأساسى فى مادة الرواية ٠ وقد سار الموضوع فى مراحل مختلفة ، تمثل كلها مطاردة المرأة للرجل أو تصديها له ٠ فأولا طاردته صاحبة المقهى فى طنطا ، ثم طاردته كوثر الخادمة المنـافسة ، وأخيرا طاردته «أنوار هانم» حتى انتهت به الى السجن والتحطم!!

كل هؤلاء بالاضافة الى نيفين التى عرض له حبها أو تعرضت له بهذا الحب ، فلعبت دورا مهما فى دفعه الى تلك النهاية ، دون أن تدرى ٠٠ وقد لا ينسى فى هذه السلسلة الطويلة من النساء ، هؤلاء البنات الطيبات ، اللاتى كن سببا فى طرده من العمل عند والدهن لمجرد أنه فتى وسيم وفيه « الطمعة » وأن البنات جميلات « فاترات » كمـا تقول الرواية على لسان بعض الشخصيات ٠٠

وليس يخفى هذا التناول الواقعى ، الذى يبدو أكثر ما يبدو فى رسم التضاريس التى تحدد مجرى حياة البطل وترسم مستقبله وتحدد نهايته ؛ فقد نشأه المؤلف نشأة متدينة ، وجعله يفشل فى دراسته بسبب مرضه ، وصوره وسيما ، واختاره فقيرا محتاجا ، ووضعه بكل تلك الجوانب فى مواجهة ظروف قاهرة تناقض ما اتسم به البطل من صفات ، بل من شأنها أن تدخل معها فى عراك ..

كذلك ليس يخفى هذا الأسلوب التحليلى الذى يتمثل أكثر ما يتمثل فى سبر العالم النفسى للشخصيات وبخاصة البطل . ويبدو ذلك بوضوح فى هذا الصراع النفسى الذى أخذ أحيانا شكل الحوار الداخلى الحاد ، حيث يوشك البطل أن ينقسم ، ويدور بين شطريه حوار درامى حاد ؛ فعقله يرفض وقلبه يقبل ، أو ضميره يأبى ورغبته تسعى ، أو تدينه ينهى وظروفه تسوغ ..

وقد رسم المؤلف كثيرا من المواقف والأجواء ، وقدم عديدا من الصور التى تخدم فكرته وتعمق الاحساس بها ، وتجعل تطور الأحداث مقنعا فى الغالب كما تجعل تصرف الشخصيات مسوغا فى الأعم .. **وأهم ما فى ذلك استخدام عنصر الاثارة الجنسية** .. وهنا يذكر للكاتب بالثناء أنه لم يستخدم الاثارة الجنسية لمجرد ملء للرواية بالمغريات والمشهيات ، وانما استخدمها موظفا اياها فى خدمة الرواية وتطور أحداثها ومسيرة أهم شخصياتها وهو البطل .. فالمؤلف حين يصف جسم كوثر فيجعله فاتنا ويجعل الثوب ملتصقا به ، ويتحدث عن بعض الثقوب فى هذا الثوب ، بحيث تنم عن أجزاء مثيرة ، مثل منقار العصفور الذى قال المؤلف انه كان يطل من ثقب فى الصدر ــ أقول حين يفعل المؤلف ذلك لا يفعله الا لكى يضع كل هذه المغريات فى مواجهة الشربينى المتدين النافر من المغريات ، وذلك حتى يسوغ ضعفه فيما بعد ووضوحه لتوريط هذه الخادمة اللعوب .. وكذلك حين يتحدث المؤلف عن جسد أنوار هانم ، ويصف بشرتها وقد عرت فخذها وأجزاء أخرى من لحمها ، لا يفعل ذلك الا لأن الموقف كان اغراء خالصا للشربينى الذى نصب له الشراك لكى يقع فريسة للاغراء ، ويسقط ضحية للمرأة الخاطئة .. ومثل هذا يقال فى وصف فاطمة وغيرها ممن وصف المؤلف أجسادهن وصفا فيه ظلال الجنس ..

ولأن المؤلف لا يريد الاثارة ــ أساسا ــ ولا يقصدها لذاتها ــ ابتداء ــ نراه فى المشاهد التى تمتلىء فعلا بالجنس يؤثر الرمز أو التلميح أو الايماء الفنى النظيف ، مما يحول المشهد الى شىء مهذب غير خارج عن الأدب ولا جارح للمشاعر .. ومن ذلك مشهد لقاء الشربينى بأنوار فى مخدعه بعد زواجها منه زيفا . فقد حدثنا المؤلف فى هذا الموقف الحساس عن « كوب الماء الذى يروى الظمأ » ، وعن « الغصن المحمل بالثمار » وعن « وعن الجسد المثقل بالكنوز » وعن « قطف العنقود » و « أكل الفاكهة كلها » وما الى ذلك مما ينقل الاحساس بالمطلوب التعبير عنه دون خدش للحياء !!

ومن ذلك أيضا موقف تورط الشربينى مع الخادمة فاطمة بعد أن هددته بفضح أمره مع سيدتها ان لم يستجب لنزوتها . فقد عبر المؤلف عن ذلك الموقف الحساس أيضا بقوله على لسان البطل : « كانت الدوامة عميقة الغور .. بحيث **انها جرفتنى .. ابتلعتنى .. رحت فى الظلام ارى صورا مجنونة .. مسعورة .. كان القمر قد تسلل فى الليل من ثقوب الأسلاك الضيقة ، التى وضعت على النافذة لتمنع البعوض والذباب . وانطبع نور على الحائط فى دائرة كبيرة ، دائرة كأنها مليئة بحبات الماس . كانت هذه الدائرة تتبدى لنا فى الظلام كأنها شاشة صغيرة ترتسم عليها خيالات فيلم داعر ، يجب اعدامه ، حتى لا يراه أحد .. كانت الصور تتداخل فى جنون وتتشابك فى هوس . كانت تتبدى لعينى احيانا كخيالات فرسان تتصارع فى معركة حامية الوطيس ، كخيل لاهثة يكر ويفر بها فرسان مجندون . وأحيانا كانت كوحوش ضارية تفتك بالفريسة وتنهش لحمها .. كان كلانا يريد أن يكون هو الأقوى ، هو الأعز .. لم تحتمل عينى الرؤية فأغمضتها ، أو لعلى فقأتها ؛ لأنى لم أعد أرى شيئا ولا حتى نفسى .. ظلت المعركة حتى الفجر .. فى الصباح نهضت خزيان أجر أذيال الهزيمة** .. » .

ومن مظاهر التوفيق كذلك فى هذه الرواية ، استخدام الأوصاف الجانبية استخداما بنائيا ، يدخل فى صميم المواقف ، ويرمز الى بعض السمات ، ويوحى بعض الايحاءات . فمثلا حين يتحدث « عم خليل » البستانى عن بعض الشخصيات الدخيلة فى الأسرة ، نراه يميل على بعض النباتات الضارة فيجتثها بالمقص .. وحين يكون حديثه عن نيفين الفتاة البريئة الطيبة ، نراه يميل الى زهرة « الست المستحية » ملاطفا حانيا .. وأبرز ما فى هذا الجانب الوصفى الرامز ، استخدام المؤلف للمرآة التى راح

الشربيني ينظر اليها ويصرخ ، ثم جعلها تسقط دون أن يصرح بأنها هي التي سقطت وتحطمت ؛ ليجعل التصور جامعا متشعبا هائلا ؛ بحيث يشمل المرآة والخيال الذى فيهـا والحقيقة التى تعكس الخيال ، وهو الشربيني نفسه ، بكل تاريخه وأخطائه ومبادئه وحياته جميعا !!

ـ ٤ ـ

تلك أهم الجوانب المشرفة فى الرواية ٠ وهناك بعض الجوانب التى تؤخذ على هذا العمل ، وكان من الممكن ألا تشوبه ٠٠ ومن هذه المآخذ : عدم تسويغ بعض الأحداث الرئيسية ، بحيث جاءت فى الرواية غير منطقية أو على الأقل غير مقنعة بالقدر الكافى ٠٠ ومن تلك الأحداث تحول محمد أفندى الشربيني من شاب ابن ذوات ، الى سائق عربة عند بعض الأسر ، أو الى خادم كما يسميه المؤلف فى كثير من الاحيان ٠ فالرواية تقدم هذا البطل أولا ابن أسرة غنية ، حيث يعمل أبوه مفتشا عاما للرى فى الوجه البحرى ، وحيث تسكن أسرته قصرا فى طنطا ، وحيث يعمل فى هذا القصر كثير من الخدم ٠٠ ثم تقدمه الرواية ثانيا ـ وبسرعة ـ فقيرا عاطلا ضائعا وحيدا محتاجا سائقا بل خادما ٠ ولا يستغرق هذا التحول الا سطورا قليلة من الرواية ، وهى على قلتها لا تقدم تسويغا تضعا لهذا التحول العجيب السريع ٠ فليس بمعقول أن شابا كهذا برغم موضعه الذى أقعده عن اتمام دراسته ، وبرغم موت والده وأمه ؛ يترك هكذا دون أى سند أو مورد أو عمل، الا أن يرتزق من عربة أبيه ، ثم من عمله سائقا ٠٠ **فأين معاش الأب ؟ أو أين مكافأته ؟ وأين رؤساء ابيه أو زملاؤه اذا لم يوجد أقارب أو** أرحام ؟ ألم يكن المعقول أن يلحق هذا الشاب بعمل فى تفتيش الرى ، حتى ولوكان عامل تلفون ؟! أتتخلى كل الاطراف الرسمية وغير الرسمية هكذا عن الشاب ببساطة ؟! ما أظن أن ذلك يحدث الا على سبيل « التفصيل » الذى أراده المؤلف ليستدرج البطل الى تلك النهاية « المرسومة » !!

ومن المآخذ التى تتصل أيضا بعدم تسويغ بعض الأحداث الرئيسية ، تهالك كل النساء اللائى صادفهن الشربيني عليه ، ورغبتهن فى الظفر به ، من أول صاحبة المقهى فى طنطا ، الى السيدة أنوار بمصر الجديدة ، وبين هاتين كوثر المتآمرة ، وفاطمة الطامعة ، ونيفين العذراء الطيبة ٠٠ كل هذا برغم أن الشربيني ـ كما قدمه المؤلف ـ لا يملك من المواهب أو المؤهلات الا التدين والطيبة والوسامة والفقر ٠٠ حتى الثقافة التى جعله المؤلف يلم بشىء منها عن طريق الاطلاع الشخصى وهواية كتب الأدب ؛ أراد المؤلف للبطل أن يخفيها عن الناس ٠ فماذا اذن كان مؤهل الشربيني لكل هذه الجاذبية ؟! انه لم يكن ممتازا ولا حتى عاديا فى شىء قط ٠ ولكن الكاتب شاء له برغم ذلك أن يجعله مهوى قلوب النساء وموضع طمعهن وتهالكهن ، اما حبا واما اشتهاء ٠٠ وذلك أيضا « تفصيل » ملفق و « رسم » غير دقيق !!

ثم من المآخذ التى توجه الى الرواية كذلك ، سلبية البطل سلبية معيبة منفرة ، لا تحمل على التعاطف معه كثيرا ٠ فهو عاجز دائما عن مواجهة المشاكل ، وهو كثير البكاء فى كل أزمة ، ثم هو متورط أخيرا ببلاهة ، وواقع بسذاجة فى الشباك التى حيكت له ٠٠ ومهما كانت الظروف التى أحاطت به ، فقد كان من الممكن أن يقاوم ويصمد ويحسن التصرف ويحفظ كرامته من أن تمتهن فى سبيل أى شىء حتى، ولو كان لقمة العيش ، التى جعله المؤلف يهون كثيرا ويذل كثيرا ويسف كثيرا بسببها !!

ومرة أخرى ، هذه الثقافة التى خلقها عليه المؤلف ، لم يفد منها أية فائدة ، اللهم الا فيما يتعلق باستعراض مكايد النساء فى التاريخ ، ومقارنتها بمكايدهن فى البيئة التى تحيط به ٠٠ ولست أدرى لم جعل المؤلف بطله هذا السلبى المتهافت العاجز البكاء المتورط ، يقرأ كثيرا من كتب الأدب، وخاصة أدب القصص ؟! ان المفروض أن يفيد القارىء مما يقرأ ، وأن تدخل ثقافته فى تشكيل نوع تصرفاته وتوجيه سلوكه ٠ الأمر الذى لم نجد له أثرا عند صاحبنا الشربيني !!

وبعد ، فلعل الكاتب الراحل كان فى كثير من الأحيان يتأمل ذاته وهو يرسم شخصية بطله ٠ ومن هنا جعله سليل اسرة كريمة ، ثم جعله لم يتم تعليمه ، واخيرا جعله يكلف بالقراءة فى كتب الأدب وبخاصة أدب القصص ٠٠ وليت المؤلف لم يكتف بهذا القدر من استيحاء شخصيته هو، وليته جعل هذا البطل مثله أيضا فى صموده وايجابيته ونجاحه وتغلبه على أقسى الظروف ٠٠ اذن لحدد لحياة هذا البطل مسيرة أكرم ونهاية أفضل ٠٠ **فقد كان الكاتب رحمه الله ـ بعكس بطله ـ مثالا للبطل الايجابى الناجح ، فى رواية أتقن بناءها صانعها الأعظم ٠**

هتك البراقع

محمود حسن اسماعيل

— ١ —

وقالت — وقد أبصرتْ راكعاً ، يُسبِّح فى غير وقتِ الصّلاهْ — :
أهذا تقىٌّ ؟ فقلتُ : اسكُتى ، . . شقىٌّ من الأمس عادتْ خطاهْ !
يَدبُّ بها فى هـديرِ الضياء ، ويلعقُ أوهامَ صـيْدٍ يراهْ
دعيهِ يسبّحْ كما يَشتهى ، فمـا عاد شيءٌ يسمى إلَهْ . .
سوى اللهِ فى مُلْكِهِ . . لا يُرى ، ولا تَعْبدُ النفسُ ربًّا سِواهْ !

— ٢ —

وقالتْ — وقد أبصرَتْ صائمًا فصيحَ اللّسان كسيحَ الضَّميرْ — :
وكيفَ بهـذا تسـيرُ الحياةُ ؟ ويزحفُ إصرارُها للنُّشُورْ !
لقدْ نُفخ الصورُ فى كل شيءٍ ، فما بالُهُ فى صـداهُ يَدُورْ ؟
وما بالُه واقفاً فى خطاهُ ، وقوفَ العصا فى يمين الضريرْ ؟
وما بالُه . . ؟ قلت : لا تسألى ! فهذا الذى منه مات المسيرْ . .

— ٣ —

وقالتْ : وهـذا الذى فى السَّماء له هامةٌ من شعاعٍ ذميمْ
تَعالَى بأمشـاج رزقٍ لقيطٍ ، من العار تخجَلُ منه سَـدُومْ
يُطِلُّ بجفنَيْن يسـترجعان من الأمس أشلاءَ طـيْرٍ رميمْ
ويبنى بما خلَّفتْهُ الرياحُ شـبابَ الجديد بنعش القـديمْ . .
فقلتُ اتركيهِ لأوهامِهِ . . سـتَصْعقُهُ يَقظاتُ النجومْ

— ٤ —

وقالتْ : وهذا الْمُغنّى بكلِّ الرَّبابِ ، ولم يشْـدُ منهُ وترْ ؟
يَمُوهُ بأنغامهِ فى الفـراغِ ، ويَجْترُّها فى الدُّجى المعتكِرْ

شجيُّ المزاراتِ أنّى شدا ، أصاخَتْ له سُخْريات السَّمَرْ
فقلت : اعبُرى . . لن يُصيخَ الوجودُ لغير الذى من يديْهِ سَكِرْ . .
حيارَى ، سُكارَى ، من النورِ جئنا ، وللنور نمْضى . . خيالاً عَبَرْ !

— ٥ —

ومرّتْ خُطاها على زهرةٍ يَدقُّ الخريفُ على بابِها
وللعطر فيها جَنازٌ تنوحُ ليالى هواهُ لأحبابها
وقالت : هوانا ؟ فقلتُ : الهوى يديرُ الليالى بأكوابها
سواءٌ ربيعٌ ، سواءٌ خريفٌ . . هَوَى الروح خُلْدٌ بأعقابِها
فمَوْتُ الكُروم حياةٌ تثورُ على الموتِ ، شوقاً لأعنابها

— ٦ —

وفى مرّةٍ ، . . والدُّجى مُلحِدٌ إلى الله أقبَلَ يستغفِرُ
ونفسى كتائبةٍ لم تزَلْ رُفاتُ المعاصى بها تنظُرُ
فقالت : وكيف التقى العاشقان ؟ متابٌ وإثمٌ بهِ يَجْأرُ ؟
وكيف الخطايا تُصَلِّى ؟ وكيف خضوعٌ ورفضٌ به تُؤمَرُ ؟
فقلتُ : استريحى ! مَرايَا النفوس على وجهها الحقُّ لا يُسْفِرُ . .

— ٧ —

وقالتْ مَرَرْتُ على عاشقيْن يُذيبان سحْرَ الهوى فى الغروبْ
حبيبان للصَّمت . . فى كلِّ جفْنٍ ، وفى كل سمع غناءٌ غريبْ
فما عالمُ الحبِّ ؟ قلتُ : الذى تُحِسِّين . . من غير خمرٍ وكوبْ
يغنِّى الوجودُ على راحتيكِ ، ولا نايَ إلا وجودُ الحبيبْ
سَعيرٌ بقلْبيْن من غيرِ نارٍ ، ونارٌ يُغرِّدُ فيها اللهيبْ !

— ٨ —

وقالتْ . . وكان الأسى عابراً على وجهها الشاعريِّ الحزينْ ،
وريحانةٌ سقطت فى الطريقِ ، فداسَتْ عليها خطا السَّائرينْ :



وما ذلك الأمرُ ؟ قلت : اصمتى ! غداً مثلها فى الثَّرَى تصْبحين !
يَشيبُ الجمالُ .. يَشيبُ الشبابُ ، تشيبُ الحياةُ .. تشيبُ السنينْ
خُذِى ما تشائين من كل شيء .. حذارَ الذى عنه ما تسألينْ

— ٩ —

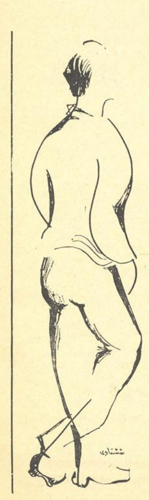
وقالتْ : حلَمْتُ بفردَوْس حُب ، وأنهار ســحْرٍ بلا شاربينْ
وحور ترفرفُ مثــل الطيور فتُسْكِرُ أسرابُهــا الناظرينْ
فما ذاكَ ؟ قلتُ : احْلَمى كيف شئْتِ !
ويا ضــيعةَ العمــرِ للحالمينْ
زهورى حوَالَىَّ ، إنْ لم أذُقْهـا ،
أتَسْقِى شــذاها رُبَى النَّائمينْ ؟
أفيقى من الوَهْم .. لن تَعْرِفى
من السرِّ إلَّا الذى تُبْصرِينْ !

— ١٠ —

وقالتْ : وما الفقر ؟ قلتُ : انظرى .. مُنادٍ على فمِه نغمتانْ :
لِشادِيةِ الفأسِ وعْدُ الحصادِ ، وأُخرى لهـا الرزقُ طَوْعَ البَنانْ
فمِنْ غير غرسٍ ، ومن غير حصْدٍ ، يُزَفُّ لهـا الرزقُ فى مهرجانْ ..
فلا تسألى .. واغرسى ، وابذُرى ، ولا تسألى عن حظوظ الزمانْ
فمرًّا يجيئُكِ قبل الأوانِ .. ، ومرًّا ينوحُ عليكِ الأوَانْ !

— ١١ —

وقالتْ : أجبْنى ! أتتكَ الكرومُ ، وأقداحُها عاطشاتُ الرحيقْ
وسالَتْ عناقيدُها فى خُطاكَ .. فخيَّرتَهـا ، وشربْتَ الطريقْ
لماذا ؟ وأنتَ على قطرةٍ من الشــوق تنْهَلُ نارَ الحريقْ
تميلُ ، فتنْأى ؟ وتنأى فتشْقَى .. وتشتاق فى الوهمِ طيفَ البريقْ
فقلتُ : أخافُ احتدامَ الغروبِ ، إذا ذابَ فى الكأسِ كلُّ الشروقْ



دلالة الزمن في الرواية الحديثة

د. نعيم عطية

> «ان الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود»

اذا كان لدراسة الزمن فى الرواية عدة جوانب ، فأحد هذه الجوانب يتمثل فى أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن ، اذ أن استيعاب عمل ادبى لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تلقى تأثير العمل التشكيلى . واذا بحثنا عن السبب فى ذلك الامتداد الذى يستغرقه الاعجاب بالعمل الأدبى فسنجده فى طبيعة الأداة التى يستخدمها الروائى ذاتها ، ألا وهى اللغة ، اذ أن رص الكلمات بعضها الى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة .

ولا شك أن هذه الظاهرة توجد أيضا فى اللغة الموسيقية ، فهل تسمح الرواية « بالبوليفونية » أى « بالتعدد الصوتى » على ذات المستوى الذى تسمح به الموسيقى ؟ ان الأصل فى الرواية أنها لا تسمح بذلك ، فهى غير قادرة فى الغالب على تحقيق الحركة الا من خلال التتابع فحسب . ولابد أن ننتظر حتى يكتمل العمل الروائى حتى يستقر فى حواسنا ما تضمنه من هارمونية بين الأصوات العديدة المتنوعة والمتعاصرة التى اشتركت فى العمل الأدبى ، ففكرة الكورس أو الانشاد الجماعى التى نجدها تتحقق فى الغناء والموسيقى توا لا يمكن أن نتبينها فى العمل الروائى ـ بحسب قوانينه التقليدية ـ لحظة بلحظة ، بل يجب أن ننتظر حتى يكتمل فى قريحتنا ، وبعدئذ نجد من طريق الاسترجاع أن الانشاد الجماعى قد تحقق من خلال العمل الروائى . **والسبب فى ذلك أن تنمية بعض جزئيات العمل الروائى تستلزم بالضرورة تأخير البعض الآخر .**

ويدعونا هذا الى التساؤل عن جهد الروائي في توسيع اطار اللحظة الروائية او بعبارة اخرى في مد جسدها المطاطي حتى تستوعب التواكب بين الظواهر او الأحداث التي تجمع بين التميز والملامسة معا . ان الأحداث **والظواهر المختلفة يمكن ان تحتل الزمان بأن تقع جميعا في اللحظة ذاتها ، ولكنها لا يمكن ان تحتل حيزا مكانيا** واحدا في ذات اللحظة الزمنية .. **وهذا ما يحدث** — اصلا — في عقل الكاتب اذ لا يمكن ان يتصور في لحظة تفكير واحدة اكثر من حدث واحد . ولذلك فهو عندما يكتب العمل الروائي اما ان يلجأ الى السرد عن طريق التتابع . واما ان يضطر الى التوقف ، توقفا طويلا او قصيرا عند حدث يقع في مكان ليحدثنا عن حدث آخر يجري في مكان آخر . **اذ لا يمكن ان يوجد شخص واحد في مكانين في ذات اللحظة ، ولكن يمكن لأشخاص عديدين — وبالتالي لأحداث عديدة — ان توجد في العديد من الأماكن في** اللحظة ذاتها . واذ يخضع الروائي للقصر الذي تفرضه عليه اداته الفنية يتعين عليه لزاما ان يلجأ الى « التجزئة » ثم الى « التقديم والتأخير » ومن هنا نشأت الحاجة ايضا الى تقسيم الرواية الى « فصول » . يعمد الروائي اذن ازاء كل لحظة يتعاصر فيها حدثان او اكثر الى تجزئة تلك اللحظة الى زمنين او اكثر .. ويبين لنا من ذلك ان « الزمن الخارجي » و « الزمن الروائي » ليسا بحال متلازمين .

حقيقة الزمن الفني

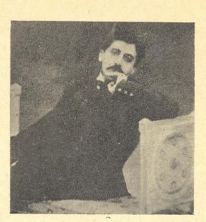
اذا عدنا الى الموسيقى لنستقي منها حقيقة « الزمن الفني » فاننا نجد ان الموسيقى تحقق وحدة كاملة بين زمنها اللصيق بها وبين الزمن الخارجي ، حتى ان ذلك الزمن اللصيق او الداخلي تتحكم فيه تحكما تاما لحظة البدء في العزف ولحظة الانتهاء منه . هذا هو زمن المقطوعة الموسيقية وهو زمنها الخارجي ايضا . فطالما عزف العمل الموسيقي فهو موجود وما ان يتوقف العزف حتى ينتهي ولا يبقى بزواله اي وجود خارجي له . لماذا كان ذلك ؟ الان التأليف الموسيقي عملية خلق بحت ؟ ام لانه عملية ادخال **مخلوق الى هذا الوجود ليس له قائمة قبل ان يبدأ العزف وليس له قائمة بعد ان ينتهي ؟**

تقول نيللي كورمو في مؤلفها « تركيب الرواية » (١٩٦٦) انه لا يمكن ان نتحدث عن وجود للعمل الموسيقي سابق على الزمن الذي يستغرقه . اما العمل الروائي فانه الى جانب زمنه الداخلي يوجد زمن خارجي يدور معه ، لأن العمل الروائي ليس ، مهما بلغ جانب الابتكار فيه ، على الأقل في نظر التقليديين ، سوى مواكبة للعالم الخارجي . هو معادل للوجود المحيط ومحاكاة له . ومن ثم كان الزمن الروائي زمنا مصغرا للزمن الوجودي او الخارجي . في العمل الروائي يمكن على الدوام ان نتكلم عن عملية تصغير للعالم الخارجي .. يوجد اذن بين الرواية والوجود علاقة بين ما يسميه الفربيون « بالميكروكوزم » و « الماكروكوزم » اي علاقة بين العالم الصغير والعالم الكبير . اننا في العمل **الروائي قد نتكلم عن عصفور فنصف صوته وشدوه .. ولكن في العمل الموسيقى لسنا** نسمع بحال شدو عصفور بل اننا نسمع فحسب صوت الكمان او الناي .. صوت ملامسة القوس للوتر .. وصوت خروج الهواء من الفتحات التي ترفع عنها الأصابع .. ان زمن المقطوعة وزمن المستمع هما صورة لمساواة صورية ، اما زمن الرواية ، فعلى العكس من ذلك ، لا يقاس بزمن القارىء . فالى جوار « زمن القراءة » يقوم « الزمن المعيش » من جانب الشخصيات .. فهؤلاء يفرضون علينا زمنهم الذي يضاف الى زمننا . ومن قياس الزمنين بعضهما ببعض يتولد عدم التطابق بين الزمن الروائي والزمن الحسابي .

فكرة النمو الحدثي

الزمن في الرواية .. ان الرواية باعتبارها قبل كل شيء حكاية ، افلا يسود الجريان في الزمان ولننتقل الى ناحية أخرى من نواحي مشكلة كل مدلول يمكننا ان نتصوره للرواية ؟ **لا تستغني الرواية عن اعطاء احساس بانسياب الأحداث في الزمان** .. او على الأقل هذا ما تقوله النظرية التقليدية في الرواية .. ذلك ان العمل الروائي اذ يقوم على عقدة يحيكها بالكلمات كما يمضي الى حلها بالكلمات ايضا ، فهو يفترض امتدادا زمنيا للوصول الى لحظة التنوير التي تعتبر بما تجلبه من حل نهاية موفقة لمرحلة زمنية .

ولما كانت الرواية عملا غير سكوني .. على خلاف اللوحة او التمثال مثلا .. فهي تفترض حركة .. تفترض انسكابا مستمرا .. لحظة تصب في لحظة اخرى تبعا لخط موحد لا رجعة **فيه .. ولكن كيف تتحقق هذه الديناميكية وهذا الانسكاب اللحظي** ؟ يتأتى للرواية ان تعبر عن حركة الزمن الخارجي من خلال عرض الواقع بكل تفاصيله وانشغالاته اليومية . ثم هناك تغير الفصول ، وتعاقب الليل والنهار ،



م . بروست

والتحولات فى الأطر ، والتنقلات بين الأماكن ، وكل تلك الشيخوخة التى تزحف على القسمات ، والبلى الذى يتسرب الى الأشياء .. كل هذه المقاييس تبدو من خلالها فى العمل الروائى حركة الزمن الخارجى متخذا « ايقاعه العادى » ممثلا فى التتابع الكرونولوجى أى التتابع الحدثى أو التاريخى .

على ان ذلك يقتضى ألا يفرط الروائى فى المفاجآت والعودة الى الوراء والتنقلات المباغتة غير الممهد لها . فهو بذلك يبلبل فكر القارىء الذى لا يقدر عادة على أن يضع الأحداث فى مكانها الصحيح من حركة التتابع الزمنى . ومع ذلك فانه لا يجدر التزمت فى التمسك باحترام هذه الكرونولوجية واتخاذها عقيدة لا تقبل الخروج عليها ، فكثيرا ما تكون تلك التخبطات فى الأحداث الخارجية للرواية التى لا تتفق مع التتابع اللحظى للأحداث تعبيرا عن حقيقة سيكلوجية .. وعندئذ يكون « تخريب الزمن » مرده الى « خراب داخلى نفسى » ومن ثم تكون اللحظة الحاضرة حبلى بكل ذكريات الماضى وتوقعات المستقبل .

ان الذاكرة بألاعيبها لا تكف عن التغلغل فى حقيقتنا الحاضرة .. وأن تركيب أية لحظة لا يخلو من تشابك الحاضر بالماضى والمستقبل.. بما لا مفر من نكرانه أو تفاديه . وينعكس ذلك ولا شك على الأعمال الروائية . ليس على حد قول الدوس هكسلى ثمة لحظة حاضرة من المتانة بحيث تخلو من ثقوب ينفذ منها الماضى .

ويعاود من خلال الذاكرة وجوده الذى يمكن أن يتكرر ويتكرر بلا نهاية ، بحيث يكون الترتيب الكرونولوجى للأحداث شيئا لا وجود له . قد يكون رجل راقدا الى جوار جسد أنثوى ذى سلطان حسى يملأ كل وعاء اللحظة الواقعية ، ومع ذلك وتبعا لظروف ومصادفات لا حصر لها يتردى الرجل فى زمان آخر غير زمانه الحاضر ، بحيث يكاد ينمحى وجود المرأة من جواره ، وتنطمس اللحظة الحاضرة تحت ضغط لحظات الماضى التى لا زالت تحيا بقوة فى ذاكرة البطل . وهذا الذى قد يحدث فى الحياة الواقعية بزمنها الخارجى يحدث كثيرا فى الأعمال الروائية بحيث تتداخل لحظات الحاضر والماضى تداخلا يجعل الزمن كينونة هلامية غير صلبة الوجود . ولا تكون الأشياء الحاضرة سوى مجرد تكأة لكى يبحر الوجود الانسانى كله قاصدا الى الماضى . وتصبح الحياة فى تلك اللحظات اعادة تمثيل للماضى .

تثبيت الزمن الضائع

حقا ، أن الماضى مهما فعل الانسان ، ومهما مضت الأيام ، لا يموت ، ويظل مطويا فى الأعماق الدفينة المظلمة منتظرا مجرد مصادفة غير مقصودة ولا غير متوقعة كى يطفو الى السطح ، ويمسك بزمام الحاضر .. يغلق نوافذه ويظلم جنباته ليضىء فى الظلمة قنديلا مرتعشا .

وثمة فيلسوف عصرى كان له أكبر الأثر بآرائه الفلسفية على تطور الرواية . هذا الفيلسوف هو هنرى برجسون صاحب كتاب «المادة والذاكرة» الصادر عام ١٨٩٦ فقد أوضح أننا انما نخبر التغير فى الزمن من الداخل ، فتعرفنا على حركة الزمن هو خبرة داخلية ، بل نحن ندركه بالحدس . واذا كان وعينا يحتوى على خبراتنا الشخصية الماضية كلها فان الذاكرة مجرد مصفاة كثيرة الثقوب ، أما العقل فلا يدرك التغيرات الأساسية عن طريق الزمان بل يتصور التغير على أنه سلسلة متعاقبة من الحالات السكونية تمتد فى سلسلة متعاقبة من الأمكنة اللحظية .

وكان لابد للروائيين بعد أن استناروا بهذا الرأى الفلسفى أن يضعوا ايديهم على نبع سخى لتقصياتهم الأدبية . وتعتبر تلك السلسلة من الروايات التى كتبها مارسيل بروست بعنوان « بحثا عن الزمن المفقود » والتى بدات تنشر تباعا منذ عام ١٩١٣ — تعتبر تلك السلسلة من

الروايات أكثر الأعمال الحديثة دلالة وتنويرا ، اذ أمكن لبروست بتفصيلاته عن مدلول الزمن أن يقدم لنا هذا العمل الروائى الجليل . وتحت تأثير الاحداث العرضية العابرة المنتميـــه الى « الحاضر » وفى « حيزه المكانى » يوسع بروست من وعاء اللحظة الحاضرة ، وينفخ فيها انفاس الماضى الحبيب ليملأ ما شغر فيها من فراغ . ويحدث اعادة الاستيلاء على الزمن الضائع عن طريق غزو الماضى للحاضر ، عن طريق افســاح السبيل فى الحاضر أمام مئات التفاصيل المجلوبة من الماضى .. فان عطر وردة يشمها مارسل تعيد الى الحاضر العديد من تفاصيل الذكريات المنقضية ..

وهذه التفاصيل التى تدخـل الحيز المكانى للحاضر هى التى تثريه وتجعله أكثر دفئـــا وشجنا .. ويعتبر هذا التكثيف الذى يحققه الماضى للحظة الزمنية الآنية هو التعويض الوحيد عن اقتلاع الماضى من جذوره بفعل الزمن والالقاء به بعيدا ..

حقا أن كل مياه البحار التى تتبخر لا تذهب سدى ، فانها تعود الى الأرض من جديد مطرا منهمرا .. وهكذا الماضى بالنسبة للحاضر الذى يصير بدوره ماضيا بالنسبة للحاضر الذى يصير بدوره ماضيا بالنسبة للمستقبل . وقد هدف بروست الى « تثبيت » الزمن المنفلت الهارب فى لحظات أبدية لا يعتورها التحلل ولا يطويهـا النسيان ، وذلك فى صورة صفحات أدبيـــة . وهكذا يكون الفن ــ والفن الروائى على الأخص ــ محاولة انسانية ــ ونعنى بانسانية محاولة نسبية على أى حال ــ محاولة انسانية لتثبيت الزمن الضائع .

ويذكرنا هذا بأسطورة اغريقية قديمة تعزو نشأة الفن الرغبــة فى تثبيت الصـــــورة حتى يتحقق لها عدم النسيان ، فتحكى تلك الأسطورة قصة فتاة أرادت ان تسجل على حائط ظـل الرجل الذى تحبه حتى تحتفظ بصورته عندما يغيب عنها . **ان الفن حقا محاولة مستميتة من قبل الانسان فى مقاومة « الزوال » ، هو اذن تعبير جديد عن غريزة البقاء .. باثبات الوجود فى وجه الزمن الجائر الذى يخطف معه كل ما كان له قائمـــة من الكيان الانسانى فى وقت من الأوقات .**

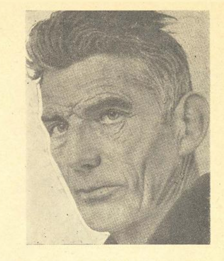
وبذلك يمكن أن نصف الأدب بأنه « الذاكرة الحية » من خلال ما ظل نابضا بالحياة من ماضى الأديب . ومن ثم يمكننا أيضا أن نعرف «الزمن الروائى» من خلال أعمال مارسيل بروست ــ بأنه توسيع لمحتوى اللحظة الآنية ، وذلك من خلال انعكاسات الزمن الخارجى على الشعور الانســـانى ، وبالتالى عن طـريق استرجاعه وتجسيده فى صور فنية .

زمن الرواية العبثية

فى عام ١٩٣١ نشر « صمويل بيكيت » دراسة مركزة عن « مارسيل بروست » وكان هـدفه الأول من دراسته تلك ــ على حـــد قوله ــ التقصى عن وجهى ذلك الغـول الذى يهلك وفى الوقت ذاته يخلص .. وهذا الغول ذو الوجهين هو « الزمن » .

وموقف بيكيت من الرواية البروستية جدير بالتأمل فى مقام مشكلة الزمن لأنه يوصلنا الى التعرف على قضية الزمن فى «الرواية العبثية» التى سادت بعد الحرب العالمية الثانيـــة على الأخص . واذا كان الماضى الذى يفلت ويولى بالنسبة لبروست هو ماضيا يستأهل الحب والانجذاب نحوه بل وجذبه الى لحظة الحاضر ، فان الأمر يحتاج الى نظر بالنسبة لبيكيت .

ولنر اذن ماذا يقــوله بيكيت عن الزمن فى دراسته عن بروست . انه يذهب فى دراسته المذكورة الى أنه بصرف النظـــر عن المضمون **فان الماضى بالنسبة الى الحاضر خيبة أمل . والمستقبل بالنسبة الى الحاضر طموح سيتحول بدوره الى خيبة أمل** . ومن ثم كان الحـــاضر عذابا ذا وجهين لأن الاشـــتياق الى المستقبل عذاب لانصرافه الى شىء بالنسبة للحاضر غير مدرك .. وتذكر الماضى عذاب لانصرافه الى شىء خرج بالنسبة للحاضر عن اليد . **الحاضر اذن عملية عذاب مزدوج ، لأنه من ناحية عمليـــة انتقال الى المستقبل ، وذلك بسبب تفاؤلنـــا الذى لا برء منه وارادة الحياة المحمـومة التى لا راد لها ، ولأنه من ناحية أخرى عملية معاناة** لما الحقه الماضى بنا من تشويه . أننا لسنا سجناء الساعات والأيام فحسب ، بل نحن أيضا كائنات غير ما كنا عليه أمس . ان تطلعات الأمس غـير صالحة الا بالنسبة لشخصية الأمس لا بالنسبة لشخصية اليوم . ونحن خائبو الرجاء لبطلان ما نحب أن نسميه بلوغ الأمل .



ص . بيكيت

ولكن ما هو بلوغ الأمل ؟ هو اتحاد الشخص بموضوع رغبته .. هو وضع الشخص يده على موضوع رغبته . ان الشخص فى كل لحظة يموت .. وانسان اليوم ليس انسان الغد . ان انسان هذه اللحظة قد تغير عنه فى اللحظة التى سبقتها وسيتغير فى اللحظة التى ستليها .. وسيمضى فى التغير فى كل لحظة آتية .. **ان تجربة الماضى اذن تولد انسانا جديدا شوهته عجلة الزمن التى تدوسه منطلقة فى طريقها .. ولا تقتصر لوذعية الزمن المسمومة على التأثير على المرء تبعا لسلسلة متلاحقة من التبديل الذى لا ينقطع بحيث تصبح حقيقة ، ان كان ثمة حقيقة ، بل انها تنضم الى الماضى ، ويصبح** الفرد محل عملية سكب من القارورة المحتوية على سائل الماضى المرجوج والمتعدد الألوان الى القارورة المحتوية على سائل المستقبل الذى لم يأخذ لونا بعد . ولا يمكن تحديد الحادثة المستقبلة ولا حصر مضمونها حتى تقع وتتخذ لنفسها تاريخا ، أى مكانا فى الماضى . ومن ثم لا يمكن ان تتصف أية حادثة مستقبلة الا بأنها مجردة وغير واضحة .

ومن كل ذلك يمكننا أن نستشف ما يمكن ان يكون عليه مدلول الزمن فى « الرواية العبثية » ويكفى أن نضيف ايضا أن الحاضر عند بيكيت هو عملية تكفير عن خطيئة أصلية .. عن الخطيئة الأولى والأبدية .. هذه الخطيئة تتمثل فى أن الانسان قد ولد .. وفى أنه قد جاء الى الحياة .

أكثر من معالجة للزمن

ربما أمكن ان نمضى بعد ذلك الى تقصياتنا من خلال أعمال روائية اخرى . تدور فى فلك بروست ايضا فيرجينيا وولف المطاردة أكثر من غيرها من الروائيين العصريين بفكرة الزمن .. ولكن بينما تصور أعمال بروست الفكر البرجسونى فيستعيد لنا الزمن من خلال عملية تذكر دقيقة وئيدة .. من خلال بعث للماضى ومعايشته من جديد .. فان الروائية الانجليزيه تصور لنا فى روايتها « الامواج » الزمن مجزءا الى جزئيات خفية مطويه على نفسها .. والواقع أن اللحظة هنا تلغى الديمومة .. فكل مونولوج يقتطع فى حجره لحظة منفصلة عن الاخرى ، كما لو كان صورة مأخوذة من عدسة مكبرة مسلطة على الماضى والحاضر والمستقبل .. ولاتنتجهذه المونولوجات المتقطعة فى اعطاء احساس بالمواصلة والتتابع أو حتى بالارتداد والعود .. بل بالعكس يضفى على الزمن طابعا من السكونية الأبدية أو مسحة من « اللازمنية » اذا أمكن لنا هذا القول .

ولئن كانت الرواية ليست بحال من الأحوال لوحة ، الا ان الرواية يمكن أن تعالج حالة سكونية فى ظاهرها وان كانت تبعث الاحساس بالديمومة فى زمنها الممتد .. وذلك متى بلغ التصوير شأوا بعيدا من الكثافة والعمق حتى يتولد الاحساس المذكور فى قلب الموقف السلوكى ذاته ، وينبع حينئذ الانسياب الزمنى محققا للنص قدرا حقيقيا من الحيوية الديناميكية .. ولكن الأمر يحتاج عندئذ على أى حال الى مهارة فنية اضافية ، اذ ان تصوير (موقف) يحتاج الى الارتباط فى تسلسل محكم بمواقف سابقة ولاحقة تحوله من مجرد لقطة الى عنصر ذى مقوم حركى .

ويجدر أن نشير فى هذا المقام ايضا الى معالجتين للزمن تشيعان فى الرواية المعاصرة ، الأولى تتمثل فى التقاط وتسجيل مغامرات قصيرة وخاطفة . مما يمكن أن يخلق الشعور بحركة مماثلة لما يوقظه فينا الفيلم الأمريكى الحافل بالاثارة . ويبعث فينا هذا التتابع اللاهث للحظات العصبية ، وذلك الركام الذى ينمو تبعا لتدميرات متكررة بحيث يصبح تركيبا من جزئيات مقطعة ـ يبعث فينا هذا وذلك احساسا بالارتجاف والاهتزاز والسرعة ، ربما كان أقرب الى ايقاع الزمن المعاصر الذى اتصف بتخبط وانجراف لم تعرفه ازمان العصور السابقة ، أو بعبارة ادق اقرب الى وقع الزمن

على الوجدان المعاصر ، **فقد رأينا أن الزمن فى جوهره حقيقة انسانية ترتبط بعملية تدور داخل الكائن الانسانى .**

والى جانب الزمن المتكسر ، وهى المعالجة التى رايناها ، فهناك أيضا ومن ناحيه أخرى معالجة انسيابية للزمن نجد فيها كل مقطع من الحركة الروائيه يشع منه على الرغم من أنها لا زالت محجبة هاله من النور يرتجف فى ثناياها بصيص الحركة التى ستاتى . ان اللحظات هنا سوف تنسكب وقد افعم كل منها بكل ارهاصات اللحظة القريبة التالية . وتضفى عليها ابتداء بعضا من لونها .. ان ثمة شيئا سوف يسيح أو يهيم فى الجو وينبىء بالقتامة التى وان كانت لا تزال غامضة الا أنها ستوجد مع اللحظة المقبلة . بل انه يوجد بذلك ما هو أكثر من الاستمرار فى الزمن الروائى .. **ان كل خطوة فى الراية ليست ممهدا لها فى الخطوة السابقة عليها فحسب ، بل ان كل خطوة تستوجب الأخرى وتنادى بها ، حتى اننا نظل متيقظين على الدوام .**

الزمن فى الرواية الجديدة

واذا استرجعنا ما قدمناه من أفكار حول مشكلة الزمن الروائى فاننا نجد الزمن فى «الرواية البروستية » انعكاسا على الشعور الداخلى ، يستحوذ عليه بالتشبث بالماضى وتثبيته فى لحظة حاضر ابدية ، وذلك عن طريق التتابع فى لحظات سكونية ، اتفاقا مع مستخلصات برجسون الفلسفية .. فاذا انتقلنا الى «الرواية العبثية» وجدنا أن الحاضر قد غدا شيئا غير متحقق .. بل ان الحاضر معبر من اخفاق الى اخفاق .. وتقوم العادة بتسويغ الحياة فتكتسى بمظهر الضجر والرتابة . على أن الفكر الروائى فى القرن العشرين لم يقف عند هذه المرحلة من التطور ، بل عرف ما سمى « بالرواية الجديدة» وقد خطت خطوة واسعة الى اليقين .. أو على الأقل .. الى بعض اليقين .. فيقول آلان روب جرييه فى مقالات كتابه « نحو رواية جديدة » (٥٥ — ١٩٦٣) الحقيقة ان العالم لا هو عبث **ولا ذو دلالة .. انه ببساطة موجود .. ان الأشياء كائنة هنا . حولنا تتحدى .. أن الانسان ينظر الى العالم ولكن العالم لا يجيب على نظرته . وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبث ، وانما لأن العالم يتمتع بصورة واحدة ليست له غيرها .. وهى الحضور ..**

من هنا يبدأ مفهوم جديد للزمن .. يجدر ان نتعرف عليه .. اننا فى مجال التعرف على الزمن الحقيقى للعمل الروائى يجب ان نقف أمام بعض المسلمات ونحاول تقويمها . وفى مقدمة ما يجب أن نقف أمامه السؤال التالى : **هل الرواية تصوير لعالم خارجى تسعى الرواية** الى نسخ صورة طبق الأصل منه ؟ ان الاجابة على هذا السؤال على غاية من الأهمية فى معالجة المشكلة التى نتعرض لها . وذلك أن العالم الخارجى له زمنه الحسابى الذى يقاس بتتابع اللحظات والساعات والأيام والشهور والفصول والأعوام والقرون .. وليست الأحداث بالنسبة لهذا الزمن سوى النقاط التى توضع فوق الحروف .. واذا كان لهذا العالم الخارجى زمنه .. فانه سيتقرر ازدواج الزمن بالنسبة للعالم الواقعى والعالم الروائى . **ويثور التساؤل ويتجه البحث نحو معرفة كيف يمكن للرواية أن تحاكى العالم الخارجى من ناحية الزمان ؟** هل هناك طريقة اخرى سوى تعقب الأحداث حدثا حدثا تبعا لتسلسلها الكرونولوجى أو التاريخى ؟

لقد كانت الرواية البلزاكية قائمة على يقين بوجود عالم موضوعى ترسم الرواية خطاه كمحاولة ان تكون صورة مصغرة منه .. وتستمد قيمها من مدى نجاحها فى تحقيق الشبه بذلك العالم الواقعى .. ومن هذا التشابه المتحقق من خلال أسلوب المحاكاة كانت تستمد الرواية شرعيتها ، فان مجموع ما تتضمنه من أحداث واحاديث ومشاهد تكون متقبلة ومرتضاة لأنها من « الواقع » ونقلا عنه .

ومتى كان هذا العالم المتخيل الذى تبنيه الرواية يضارع أنموذجه الذى هو العالم الموضوعى ، فان الزمن الروائى يمضى منذ الصفحات الأولى للعمل الروائى الى آخرها فى ذات التتابع الزمنى الواقعى فالشخصيات تولد وتهرم وتموت تبعا لأعمارها . والأشياء خاضعة لقانون البلى والقدم .. وكأن الوصف لوحة منقولة عن انموذج حى . اما اذا قيل ان العمل الروائى ليس محاكاة لعالم خارجى ، فان الزمن الروائى سيتحرر ويصبح غير مقيس أو منضبط بزمن آخر خارج العمل الروائى . **ويقترب عندئذ الزمن الروائى من الزمن الموسيقى الذى يولد ويموت ببداية العزف وانتهائه ، كما قلنا .**

يجب ان نتساءل اذن عن مصير الوصف فى العمل الروائى . فان ما ينصب عليه الوصف يخضع لذات القانون . **لقد هجر الوصف**

خاصية الحضور الروائي

ان حركة الزمن عندما يستشعرها الروائي يجد ان كل ما هو « حضور » في عمله الروائي هو « كذب » لأنه ليس بحاضر بل هو كلما خط كلمة كان «كن لم يكن» لتحوله سريعا الى ماض مشكوك في حدوثه .. ولهذا فان الروائي الحديث أصبح لا يعتبر روايته قطعة من الواقع، بل هي مخلوق له بداية ونهاية معروفتان وبالتالي له عمر محدد .. هو الزمن الذي يستغرقه تتابع صفحاته من أول كلمة الى آخر كلمة .. هذا الرجل وتلك المرأة اللذان التقيا في الرواية وتحابا مثلا لا يجب ان ننظر اليهما على انهما قد سبق ان التقيا وتحابا في العالم الواقعي .. في الحياة اليومية .. بل هما يلتقيان ويتحابان مئات المرات بل وملايين المرات على صفحات العمل الروائي فحسب .. وفي كل مرة يقرا هذا العمل الروائي ايضا .. ولا شيء غير ذلك .. أو بعبارة أخرى ليس ثمة زمن يقاس به زمن العمل الروائي .. بل هناك زمن واحد لاغير .. هو زمن العمل الروائي فحسب ، وهذا ابسط متطلبات النظر الى العمل الروائي « كخلق » لا « كتسجيل » .

ولذلك فاننا يجب أن نقرر أن البطل الروائي ليس له ماض .. عاش فيه لأنه انما يعيش في عالم الحاضر المستمر .. ولا يعيش في عدم غير ذلك .. ان الزمن الروائي زمن دائم بذاته ولذاته يلقى كفايته ومشروعيته من ذات وجوده وليس من وجود زمن آخر يعادل به ويلتقط – كما فعل بروست – بالذاكرة .

ان الرواية الجديدة لا تقص علينا حدثا ماضيا بل هي تبسط أمامنا حقيقة – حقيقة من نوع خاص – تدور أمامنا . وعندئذ يتجلى الزمن الروائي . فهو زمن ليس قبله زمن .. وليس بعده أيضا زمن آخر . لماذا ؟ لأنه ليس ترديدا أو حكيا لزمن واقعي يموت قبله أو بعده .. ان الزمن الروائي لم يكن له وجود قبل انبساط العمل الروائي أمامنا .. وهو يصبح لا شيء أيضا بمجرد أن يصل ذلك العمل الى نهايته .

ان الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة .. وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي .. أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود . أننا نستطيع أن نستطرد من ذلك فنقول ان « الزمن الروائي بناء أدبي خال من كل زمن » وذلك



أ . ر . جرييه

باعتباره محاكاة .. باعتباره اعداد ديكور تدور فيه الأحداث .. وأصبح الأديب يلجأ الى حيل فنية نابعة من « رواية لا تحاكي واقعا » فنجد الوصف كثيرا ما يبدو لا كتمهيد للمسار الروائي بل كمناقض له أو كعملية تمويه وبلبلة ، أما بالافاضة في وصف كثير مما لا أهمية له .. أو باحالة الأشياء الموصوفة الى غير ما هي عليه ، أو الى غير حالها من مفاهيم .. فتصبح غير مفهومة او معتمة .. بل كثيرا أيضا ما يلجأ الوصف الروائي الى اختراع سمات للأشياء لا وجود لها الا على صفحات العمل الروائي .. ولا شك أن المضي في تحطيم الخط المستقيم المتصل الذي انبنى على الوصف اصلا يرتبط أيضا بمفهوم للزمن .. يستأهل الوقوف عنده. **فان التكرار والتحطم والتهاتر وعدم الاكتمال والتراكم والتعمية هي أيضا انعكاسات لزمن اشبه بلغز أوديب ، زمن يبدو في النهاية خدعة لابرنثية يدور في أروقتها ومتاهاتها انسان قد يكون اسمه يوليس وقد يكون أي اسم آخر .**

وهكذا تصل حركة الوصف في الرواية الى أن تكون مواكبة لحركة زمان وضع موضع المناقشة من خلال تأمل مكان المادة في الوجود .. ومدى سكونها وثباتها الظاهري .. ثم مدى علاقة هذه المادة بالانسان كيف تكون في متناول يده . ثم تفر منه .. بحيث تصبح ذكريات ماضية في الابتعاد .. بل وخيالات .. يصل الحديث عنها الى حد الهلوسة .. نتيجة فقدان الثقة في الحقيقة الموضوعية للأشياء ..

لأن العمل الروائي – على حد قول آلان روب جرييه – ليس شاهدا على واقع خارجي .. وانما هو واقع من نفسه ولنفسه . واذا كان لم يحدث شيء قبل الكلمة الأولى من العمل الروائي فلا شيء يحدث بعد كلمة النهاية .. **ان المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لاى عمل روائي هو ان يحدث من جديد أى ان تعاد قراءته كما يعاد عرض الفيلم .. فعندئذ ينبسط** الزمن الروائي وهو قابل لذلك الى ما لا نهاية وبعد ان أوضحنا أن الرواية الجديدة تدعى « زمنا منبت الصلة بكل زمن » ننتقل الى تسجيل خصيصة اخرى من خصائص الرواية الجديدة .. يرى ميشيل بيثور أن الحكاية توسع من زماننا فان ما نعرفه عن العالم ليس ما لمسناه وخبرناه بأنفسنا فحسب ، بل وما حكاه لنا الآخرون عنه وما أكثره .. وعلى ذلك فان زماننا ليس الزمن الذى نعيشه فحسب بل يضاف اليه كل تلك الأزمان التى يحكى لنا عنها . ولكن لما كانت اللحظة الحاضرة وحدها هى الحقيقة الملموسة فى كل هذا البنيان الزمنى المحيط بنا فانه يبين تماما اننا نعيش فى اطار وهمى .. **فالمحاولة التى يقوم بها الانسان للاحتفاظ بصور ثابتة عن أمور وأشياء أو أشخاص محاولة محكوم عليها بالفشل مقدما وجزء كبير مما ينقل الينا بالحكاية ، أى جزء كبير من اطارنا الزمنى ، لا يمكن التحقق منه ، ومن ثم نحن نعيش فى وهم يتضخم كل يوم .**

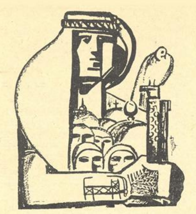
المكان بدلا من الزمان

وربما كان هذا هو الموضوع الذى دارت حوله رواية « التعديل » (١٩٥٧) لميشيل بيتور . وانا لنتساءل معه ما هو الجانب الموضوعى للزمن ، فنجد أنه هزيل للغاية ، هو أفعالنا ذاتها لحظة اتيانها .. ومن خلالها تحقق وجودنا الذى سرعان ما يتحول الى زوال .. وينضاف الى الاطار الوهمى الذى يحيط بنا . ولهذا نجد الاتجاه لدى ميشيل بيتور وكتاب الرواية الجديدة الى التشبث «بالمكان» بدلا من الزمان. فنراهم يتخلون عن الحكاية المسرودة بتسلسل تفصيلى . ويتخذ الديكور أهمية أكبر من الشخصية لأن الشخصية كما قلنا انما هى تحقيق للذات من خلال أفعال تتابع فى الزمن . ولهذا فان اقصاء الزمن يستوجب فى أعمال « الرواية الجديدة » اذابة الشخصية فى وجود موضوعى أرحب منه وهو المكان . ولنلاحظ مثلا العلاقة فى رواية « التعديل » بين الفتاة سيسيل ومدينة روما . أى أنه طالما كان الزمان احساسا داخليا بتتابع أحداث فان الرواية الجديدة تسعى الى التحلل من ذلك العنصر الذاتى فى الوجود الانسانى للالتصاق بوجود خارجى أكثر موضوعية .. وذلك عن طريق تسجيل « مكانيات » محيطة بالانسان يدور فى فلكها .

وهكذا تتخلص الرواية الجديدة من «التعبيرية» وتتحول الى « الوصفيه » وتصبح رواية « موضوعية » أكثر منها رواية « ذاتية » فنجدها تتكلم عن « وجود » أو عن « عالم » أو عن « مكان » بدلا من ان تتكلم عن « حكاية » ولما كان الزمن كما راينا عند بيتور ورفاقه كتاب الرواية الجديدة تحقق الانسان من وجوده من خلال افعال وأحداث .. فالزمن احساس والأحاسيس مرتبطة بالنفس . وكل ما هو داخلى معرض عنه فى « الرواية الجديدة » ولهذا فانها مهما بدا الوصف الخارجى فيها مرتبطا « بعين راء » اى « بعين انسانية » فانها تتحاشى أن تكون فى النهاية « رواية سيكلوجية » ويرى كتاب الرواية الجديدة وفى مقدمتهم آلان روب جرييه أن كل أولئك النقاد الذين نظروا الى أعمالهم من زاوية سيكلوجية أو نقبوا بحثا عن دلالات سيكلوجية خلف بناياتهم الوصفية قد تنكبوا السبيل الصحيح لفهم أعمالهم الروائية وأصيبوا بخيبة أمل لأنهم لم يستطيعوا من خلال تقصياتهم هذه أن يصلوا الى شيء محقق ان لم يكن قد اهتدوا الى كثير من الأحكام الخاطئة .

ان اقصاء الزمن باعتباره عنصرا ذاتيا داخليا من البناء الروائى عند آلان روب جرييه ورفاقه من الروائيين الجدد يحول الرواية الى عمل بصرى ويقصيها عن ان تكون عملا تأمليا تقييميا ، فالعالم هو موضوع للاستكشاف وليس الحكم عليه . فالرواية السيكلوجية والاجتماعية أيضا تتضمن عرضا وتعليقا على المادة الروائية من خلال الشخصيات وأفعالهم . انها اذن أعمال هدفية قيمية تعرض شرورا وآثاما وانحرافات تعمد الى الادلاء برأى فيها سواء صراحة أو ضمنا فهى تتضمن موقفا من جانب الروائى ومن جانب القارىء تتضمن موقفا ايضا أو على الأقل تفترض تقبلا لاتخاذ موقف ازاء ما سيطرح عليه . أما فى الرواية الجديدة فنحن ازاء روائى مثل فنان يبسط على مساحة مسطحة حركات واشكالا دون أن تكون لهذه الاشكال والحركات من ايماءات غير ما بدت عليه فحسب . وكما ان الفن التشكيلى الحديث قد توصل عن طريق حذف عنصر المحاكاة الى « اللوحة التجريدية » فقد توصلت الرواية الجديدة من خلال حذف عنصر الزمن الواقعى الى « الرواية المكانية » .





محمد الفيتورى

.. وتوكأت على الجسر قليلا
وتلاشت ضجة الأشياء من حولى
وعانقت ضحاياى طويلا
وتقدمت كأنى أعبر الجسر ..
ولكنى – فى وهمى – تساقطت قتيلا
وتلوى نهر الأردن .. يا أردن تبكى أم تغنى ؟
أيها الفارس فى راياته السوداء ..
تبكى أم تغنى ؟

***

أنا لن تعرفنى يا نهر .. انسان من السودان
بى من غضب الليل ، ومن قهر الظهيره
ومن الدهشة فى تهويمة الصوفى ..
والفجاة فى صحو الملايين المثيرة
وأنا الغابة ، والريح التى تركض فى الغابة ..
حتى تشعل النار الكبيره
وأنا الراية .. والمصلوب كالراية ..
فى ضفتك الأخرى الأسيره !

***

آه يا نهر النبيين .. كأنا قد نسينا
وشم داوود على جبهة سيناء الجريحه
ويدى يافا الذبيحة
وكأنا قد عمينا
بينما الميلاد ثوره
أجهضوها قبل أن تولد مره
اثر مره
وكأنا – حينما يقهرنا البطش على الصمت –
رضينا
بينما أصمت اضطهاد
وتحدى الصمت بالصمت اضطهاد الاضطهاد

***

آه .. يا نهر النبيين –
ولكن بذور الموت لم تخضر فينا
غرسوها ، وتمردنا ، فلم تخضر فينا
وبقينا – نتحدى البطش والصمت – بقينا
كقدامى أنبياء الشرق ، نبكى ونغنى ؟
يتدلى بعضنا من شرفات العصر مشنوقا ..
ويهوى بعضنا الآخر عارى الصدر
تحت الركلات
ولقد يحلم فى منفاه بالطاغية الأعمى
الذى يشحذ فى الأسواق ..
بالعرش الذى يجرفه النهر
بسيف قاطع من كلمات
ولقد نحلم أحيانا ، ونبكى ونغنى ؟
مثلما تحلم يا نهر النبيين وتبكى وتغنى ؟
ولقد نهدم بالشعر ونبنى
مثلما تهدم يا نهر النبيين وتبنى
ولقد نحيى ونفنى !

فرانسيس المراش

من رواد بعث الشعر العربي الحديث

د. سامي بدراوي

يكاد ينعقد اجماع الدارسين على أن البارودي هو رائد البعث فى الشعر العربى الحديث • وان طفرته الشعرية تعدت حدود السطح فى عمقها كما تعدت حدود البيئة المصرية فى امتدادها • والقلة التى تخرج على هذا الاجماع لا تعد شيئا اذا قيست بجمهرة الدارسين • بل ان بعض الكتاب (العقاد ، والحديدى) يميل الى تصوير طفرة البارودى تصوير المعجزة التى لم يسبقها ارهاص يمهد لها أو ينبىء عنها •

وليس من شك فى ان البارودى – بالقياس الى عصره – فذ ، باقتداره فى النظم ، وبأصالة رؤياه وآرائه على السواء ، وبتطويره وظيفة الشعر العربى وطبيعته •

ومع ذلك ، فلقد عرف الشعر العربى الحديث فى الفترة السابقة على عصر البارودى وفى الفترة المواكبة لعصره شعراء حققوا درجة واضحة من التفرد والاصالة فى مجال الصياغة (النظم) ومجال الرأى والرؤية (المضمون) • فقد كان العراق والشام مركزين لحركتين نشيطتين بدأتا قبل جيل البارودى وامتدتا حتى وقته • وقد عرفت الحركة الشامية أكثر من شاعر مجود ، كما عرفت الحركة العراقية كثيرين من أولئك الشعراء

حقا ان أحدا من أولئك الشعراء فى الشام والعراق لم يجتمع فى شعره ما نجده فى شعر البارودي من توازن بين الصياغة والمضمون ،ومن اصالة الرأى والرؤية ، ومن غزارة الانتاج ،وعمق الاثر على الصعيد العربى العام •

وبرغم ذلك ، فان أولئك الرواد الجانبيين هم الذين مكنوا البارودى من أن يطالعنا بشعر له ما لشعره من النضج • كما اننا نجد فى شعر بعض أولئك الرواد ما هو كفيل بأن يغير تصورنا لمدى تقدم الفكرة القومية والنزعة التحررية فى ذلك الوقت المبكر • وأخيرا ، فاننا نجد أكثر من وجه شبه بين انتاج أولئك الرواد وانتاج البارودى الشعرى • **وعلى ذلك ، ففى اعتقادى ان صورة الطفرة الشعرية التى تزعمها البارودى لا تكتمل دون الالمام بتلك الانبثاقات الشعرية السابقة والمواكبة لطفرته •**

وفى البيئة الشامية ، كان أبرز من نبه فى الشعر وتفرد بنزعة خاصة هو **فرانسيس المراش** حقا ان ناصيف اليازجي ومدرسته لهم فضل الارتفاع بلغة الشعر فى الشام • الا أن شعر اليازجي لم يبرأ من العبث اللفظى البديعي الذى كان سمة عصر الانحطاط • ولعل مصداق ذلك

تصوره لمفهوم الشعر على النحو التالي :

أجل الشعر ما فى البيت منه
غرابة نكتــه أو نوع لطف

ولعل ما يدعم ذلك انه كان يكلف ابنته بالرد على رسائله شعرا · ويقـول صـلاح لبكى عن نصيف اليازجي : « لقد بز الاقدمين بما نظم من الالغاز والاحاجى » (لبنان الشاعر ص ٥٥) · أما خليل اليازجي الذى تفرغ للشعر فقد هبط بأصالة شعره ما فيه من مديح متكسب ونزعة تعليمية · وكان ابراهيم اليازجي مقلا فى انتاج الشعر · وكان غير أولئك كالبستاني والأسـير والأحدب ينظمون الشعر فى الموضوعات والقوالب التقليدية

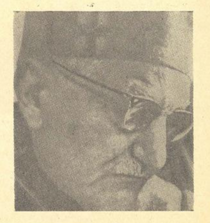
« **أما هذا الشاب (المراش) فكان يتطـاول الى انعاش الادب ، ويحاول بث دم جديد فى الجسم المترهل ·· وقف فكره وقلبه على النظم والنثر وقفا خالصا** » **(مارون عبود : رواد النهضـة الحديثة ص ٩٥)**

لقد كان المراش محور حركة أدبية ، أو زعيما مجددا ، فى عصره وبيئته بل تعدت شهرته الشام الى مصر والعراق كما سجل مؤرخوه · فالحمص يقول عنه فى كتابه (أدباء حلب، ص ٢٠) ·

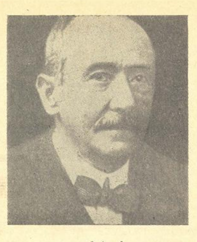
« **ملأت شهرته البلاد العربية ولا سيما المصرية** »

ويقول مارون عبود : « كان فرانسيس المراش على قصر عمره زعيما أدبيا ترك دويا ان لم يكن فى الدنيا ·· فقد بلغ الفرات والنيلا » (رواد النهضة الحديثـة ص ٩٢) الا أن المراش سرعان ما سقط صريع الامراض والآلام ، وهو لمـا يبلغ الأربعين ·

والمراش يلتقى مع البارودى فى أمر حيوى · ذلك أن موقفه من الحياة كان موقفا شعريا ، بمعنى



ع · العقاد



أ · شوقى

أنه لم يتخذ الشعر حرفة ، أو وسيلة للتقرب لأحد · وانما كان يراقب الحياة فى نفسه وفى الآخرين بعاطفية واهتمام زائدين · ورؤى الشاعر فى هذا المجال كثيرا ما كانت تنهض بها كلماته فتنساب شعرا حتى فى نثره كما نجد فى وصفه لرحلته الى باريس وفى كثير من مقدمات قصائده فى « **غاية الحق** » و « **مشهد الأحوال** » ·

وفى بعض الأحيان كان يخرج من محاولاته بمزاج تغلب عليها النثرية والجهـد · وكتاباه « **غاية الحق** » و « **مشهد الأحوال** » ، ثم ديوانه « **مرآة الحسناء** » تحفل بشواهد ذلك · وقد تنبه دارسو المراش الى تلك الظاهرة فى انتاجه ففى كتاب « **مصادر الدراسة الادبية** » لداغر يقوم المراش على هذا النحو :

« **كانت ضالته الحكمة فى كل ما يفكر به ويكتب · فخلط الغزل بالحـكمة ، والنصائح بالفلسفة · أغرم بالحرية فدعا اليهـا بحرارة ورعاها بشوق فكان بذلك من كبـار كهنتها ، وهو كاتب مبادىء وتفكير ، ذو خـيال مبـدع** » (ج ٢ ص ٩٠) ومع أن كتاب « **مصادر الدراسة الأدبية** » ليس كتابا متخصصا ، الا أنه لا شك يصور الاحساس العام عن الرجل وشـعره ، ويقول الحمص عن المراش وشعره :

« **كان ذا فطرة شعرية الى غاية ليس وراءها غاية** » ويقول :

« **أما وصف شاعريته فذلك غرض بعيد ، فقـد كان الرجل شاعرا فى نثره ومرسله ، شاعرا فى تخيله الى الغاية القصـوى لا شاعر أوزان أو نظام ألفاظ موزونة ممن عرفنا ، فان**

تخيلاته كانت تزاحم ألفاظه بل كانت تعجز عنها » (أدباء حلب ذوو الاثر ص ٢٦) .

ويعبر شيخو عن نفس الفكرة فيقول :

« كان فرانسيس المراش يحب في كلامه الترفع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصورات الفلسفية » (شيخو جـ ٢ ص ٤١ ـ ٤٢) .

وامتدادا لهذا نجد المراش لا يقف عند الموضوعات القديمة ، وانما تنوع شعره في مادته ، وأغراضه . فقد نظم في الغزل ، والحماسة ، والشعر الوطني ، والزهد والحكمة ، كما نظم لوحات حية في وصف الطبيعة وموقفه منها ، ونظم في الحنين .

لقد كان المراش في كل مراحله ، يحاول بأمانة ، وفي فطرية ساذجة أن يجد لنفسه تفسيرا للظروف المحيرة المتناقضة التي كانت تكتنفه ويبدو أن هذا أمر كان يتصل بتكوينه النفسي منذ البداية . ذلك أن المراش كان شديد الانعكاس على نفسه ، كثير الحياة معها ، دائم الامتحان لنفسه ولوضعه في الكون ، وللعلاقة بينه وبين الآخرين . وقلق المراش في دراسته وعمله ، وتراوحه بين التفاؤل والتشاؤم والاقبال على الحياة والزهد فيها ، انما هي مظاهر لعمق احساسه بالحيرة ، وأمانة المحاولة في البحث عن مخرج منها أو على تفسير لها . ولقد كان يفهم العلم والمعرفة في حدود انها وسيلته لاجابة تساؤلاته التي لا تنتهي عن نفسه ووضعه في الكون . وكل هذا أمده بفيض من الخواطر والأفكار الجديدة ، مما جعل معاصريه يحسون أنه ظاهرة فريدة . وفي كل المراحل التي مر بها المراش ظل وفيا لرسالة الشعر .

وفي ذلك كان المراش ارهاصا بالبارودي . فلم تكن وظيفة الشعر عندهما هي اتخاذه حرفة أو زلفى ، وانما محاولة فهم الحياة فهما أصيلا عميقا واشراك الآخرين في ذلك .

ويتصل بهذه الفكرة أيضا ، أن المراش هو أول شاعر عربي حديث ـ فيما أعلم ـ يقدم لديوانه ، ويضع عناوين لقصائده . وهذا أورث نماذجه نوعا من الوحدة في الموضوع ، وأحيانا في الموضوع والعاطفة معا خاصة في شكواه ووجدانياته . وان يكن المراش لم يتخلص تماما من المقدمات الغزلية ، وشوائب « **التخلص** » .

« أول مظاهر نزعة المراش الى الارتباط بعصره تتمثل في نبذه المدح والهجاء من أغراض الشعر فيقول :

« فان المدح اطراء ورياء .. والقدح حسد وعياء . فما أحوجني الله الى بيع ماء المحيا في سوق الشعر ، وأبى الله ان أرد المدر الى القفر ، ولكنني مدحت بعض العلماء والاخلاء الكرام ، تبيانا لفضل العلم وحفظ الزمام . وحال ذلك لم أذكر من الاسماء الا اليسير الخطير مخافة أن يفر القلب ويطير » (مقدمة ديوان مرآة الحسناء ط ١٨٧٢) .

والواقع أن اخوانيات المراش ومدائحه التي تدخل في باب المجاملة كثيرة في ديوانه . ولكنها تقل في « غاية الحق » و « مشهد الأحوال » . وعند المراش فضلا عن هذا بعض مدائح في سلاطين آل عثمان وعمالهم . وهي لا تعكس تصورا لعلاقة الحاكم بالمحكوم ، أرقى مما كان شائعا في عصره . وأبرز مثل لذلك قصيدتاه في مديح السلطان عبد العزيز ، وتهنئته بعيد الجلوس الهمايوني . فهو يشيد بعدله ، وحزمه ، واستتباب الامن على عهده ، ويعترف به خليفة لله في الأرض عن جدارة فيقول :

فلتسعد الدنيا به ولتبتهج
كل الملا ، ولتفرح الدول الاخر

ويتصل بموقف المراش من قضية التجديد في الشعر ، ما جاء في ثنايا قصائده الغزلية من دعوة الى نبذ القديم ، والاهتمام بالارتباط بلغة العصر ، وبظروف العصر بدل الفناء في صور القدماء وموضوعاتهم ومعانيهم الجزئية ـ فهو يقول :

لكل عصر رجال حسب دولتهم
فالآن ما الرجل العبسي بالرجل
كذا لكل زمان ألسن نطقت
بكل معنى جديد غير مبتذل
قد كان بالنازحين العيس تعسف بي
قفر الفلا ظالعات الخب والرمل
واليوم لم يبق للاقفار من رهط
ولم يعد لظهور النجب من دخل
ولم يعد في خيام العرب من سكن
غير اللصوص وسقط الناس والسفل
فهل اذا ما جرت بالصحب باخرة
في البحر أو في الثرى أشكو الى الابل
ومن اذا الشمس في لوح الضحى رقمت
بياضها قال هذى صفرة الطفل
هذى عصور علينا في الحجى جدد
فلا تبلبلها بالاعصر الأول
فقد أصاب بهذا الدهر كل فتى
بحر الكمال فلا يهفو الى الوشل

وسوف نرى أن المراش لم يلتزم دعوته هذه في شعره التزاما دقيقا . اذ أنه أكثر من استخدام صور القدماء ومعانيهم فاستسقى المطر ، وتغزل بالمهاة ، وتعقب الظعن الى غير ذلك . بل انه في حنينياته في باريس جعل يتغنى بحياة البادية ويفتقد مثاليتها . ولعل من أسباب هذا التفاوت بين ما بشر به المراش وما طبقه في شعره . ان ثقافته كانت غربية علمية أساسا ، فدرس الطب وزاوله عاما حتى أعجزه المرض وأن حصيلته من التراث الشعرى القديم كانت محدودة وان نماها في مرحلة ما بعد سفره الى فرنسا .

ولقد كانت حياة المراش محنة كبرى . حافلة بالامـراض والفجـائع والانواء السـياسية والاجتماعية ، وحسبه في هذا أنه عاش محنة سنة ١٨٦٠ . ومن هنـا كثر في شعره اللون الشاكي المتشائم ، وكثر أساه لهوان المصـير الانساني ، ويبـدو أن ما منى به قد أورثه حساسية مرهفة . وقد بلغ ذلك مداه بعد أن مات والداه ، وفقد بصره ، ولذا نراه كثير الشكوى جيدها غالبا وقصة حياته تذكر القارىء **بالشابي والسياب** . فهو يقول في تصوير هوان المصير الانساني : (مشهد الاحوال ص ٥ ــ ٦) .

قد رأيت الانسـان ملقى على الأر
ض كملقى بحـر بقفر جزيرة
تائها بائسـا ودهر الشـقا يد
عوه في التيه أن يـكون سميره
يطلب النصر في منـازلة البؤ
س وهيهات أن يصـيب نصيره
واذا ما الآمـال سرته فالخيبـة
تـأتي لـكي تـزيل سروره

ومن أجمل ما نظم المراش في هذا الموضوع قصيدتان . أولاهما :

« **هل عاد عندك يا زمان بعادى** » (مشـهد الاحوال ص ٣٦ ــ ٣٧) ، والاخرى : « **عظمت على نوائب الدنيـاء** » (مشـهد الاحـوال ص ٣١ ــ ٣٦) . وللمراش موشـح في نفس الموضوع أسماه « **سطوة الزمان** » وهو أشـبه ما يكون بقصيدة «**لست أدرى**» لايليا أبي ماضي :

وتبدأ قصيدته الاولى بقوله :

عظمت عـلى نوائب الدنيـاء
والدهـر قابلنى بـكل بلاء

وانه حيثما سار ، جابهته محن تهدده بقطع رجائه . فيضيق بحاله ، ويحـاول الهروب بترويض نفسه على قبول الحياة على علاتها :

فأود أن أهوى الزمـان عسى أرى
تعـذيبه عـذبا على احشائي

ولكن الآلام تزداد عليه ، فكأن قلبه قد صار عضوا للشقا والحزن وكأنه يدفع الدم الى عينيه لتطفأ ناره ببـكائه . وهنا لا يستطيع الشاعر الا أن يبـكي ويضج بالشـكوى ، ولا سامع « **غير الدجى والريح والأنواء** » فيتوجـه الى الطبيعة ولكنها لا تسـمع ولا تسعف . وأخيرا يتوجه الى ملاذه الاخير : الله فيقول :

يارب ، قد قهر الزمـان عزائمى
فاقهر زمـان القهـر يا مولائى
صرعتنى المحن الشـداد فمد لى
يدك الشديدة يا أبا الضـعفاء

وفي قصيدته «**هل عاد عندك يا زمان بعادى**» يقول :

أشـكوك يا دهرى وانى عـالم
شكواى تذهب صرخـة في وادى

ولا يلبث انفعاله أن يتزايد في وثبـة لافحة اذ يقول :

يا دهر ، لم كسرت كل ظباك في
عنقى .. لحـاك الله من جـلاد
اترى انا وحـدى عدوك في الملا
يا من له كل الأنـام أعـادى
أعـدمتنى كل الهنـا وتركتنى
متغربـا عن معشرى وبـلادى

ويستمر في بسط شكواه ، مستشعرا مرارة الحيف الواقع عليه من الدهر ومركزا على العمى الذى منى به قبل الأوان :

يبدو الصـباح لـكل عين أبيضا
ولأعينى متوشـحا بسـواد
والشمس عند شروقها تلقى على
كل الطبيعـة حلة الاسـعاد
لكن أبت تلقى على سـوى اللظى
وأبى يراهـا الطرف غير رمـاد

ويستمر فيقابل بين ماضيه اللاهي وحاضره العصيب (الابيات ١٦ ــ ٢١) وفي وثبة لاحقة يصور مدى ضيقه بقيده الجديد ، وما يفرضـه عليه من أغلال ، حتى أمضه الضجر فيقول :

وأشد ما قاسـيت من ألم البلى
ضـجر يرافقنى بـكل عناد
أيان سرت ، أراه نصب لواحظى
ابدا ، وأين ظعنت ، فهو الحـادى
وهو الكرى ، وخيـاله في أعينى
ولربما هو مضـجعى ووسـادى

وكأنما أثقلت كل هذه الآلام كاهله ، فيجأر بالشكوى قائلا :

أو ذاك حظى منـك يا باريس يا
دار الهنـاء ودارة الاعيـاد

الى أن يقول :

ماذا الحياة ؟ وما الممات ؟ وما الوجو
د ؟ وما النفوس تضج فى الأجساد ؟

ويترك هذه التساؤلات الحانقة مطلقة بلا جواب ! وفى ختام قصيدته ينتهى بالحكمة . ويحاول أن يبين أنه انتهى الى السر الذى يفسر له كل تناقضات الحياة والقدر : الى الايمان . ولكنه لا يلبث أن يفضح تستره وتعزيه ، فاذا حيرته باقية ، واذا نقمته لم تخب :

لكن مللت دوام صوت واحد
مل السماع مطارق الحداد
ورأيت أن الارض تيه مظلم
وبه الورى تسعى بلا ارشاد

وفى النهاية يحذر من الدنيا ، فهى أنثى اذا ناصبت العداء فهى أسوأ عدو ، وهى على كل حال :

أنثى فلا يرجى ثبات عندها
تبغى الوداد ولم تقم بوداد

أما موشحه « **سطوة الزمان** » فهو قمة فى هذا المجال ـ وفيه يركز خلاصة ما عناه فى غربته من مرض وموت للأهل ، وشعور بالضياع وحيرة لا ترحم . وهذا الموشح لا يقل فى انطلاقه ، وأصالة رؤياه ، وسيولة تعبيره عن قصيدة أبى ماضى كما سبقت الاشارة وهو يبدأ على هذا النحو :

جئت أرض الغيث كى أطفى الصدى
فطفت عزمى وزادت عطشى
وأطاشتنى فصحت المددا
يالرأس عمره لم يطش

ويستمر مصورا ما حاق به فى باريس ، وفى وثبة ثالثة يتمنى لو أنه كان يدرى جنحته لدى الله أو عند البشر . وبعد أن يلجأ الى قومه مستنجدا ، يخلص الى نغمة يأس .. **فمن كان الشقا قسمته لا يرى الا الشقا حيث سرى** ، ويستغرق فى ذلك دورين يتحول بعدهما الى تصوير ما انتهى اليه من يأس من الابلال من مرضه فيقول :

قد قطعت الآن آمال الشفاء
بعد ما جربت كل الأدوية
هدم البيت ! وأقوى ، وعفى
هكذا غاية كل الابنية

ثم يتوجه الى مناجاة الموتى ، فيبدأ بوالده قائلا :

يا أبى نم آمنا فى ذا التراب
فعلى ذى الارض جاءت نوبتى

ثم يثنى بأمه فيطيل الوقوف عندها ، مسترجعا كل حدبها عليه ، ورعايتها اياه منذ طفولته ، وأنه الآن صار ضائعا فى غربته صارخا يا سعد من لم يعش ! .

وينبغى ألا يفوتنا ما فى هذه النماذج الاخيرة من شعر المراش من رومانسية توشك أن تكون مريضة ، ومن شعور بالضياع ، والاضطهاد ، ومن حيرة ازاء تناقضات الحياة .

وأهم من ذلك ينبغى ألا يفوتنا مبلغ ما حقق المراش فى هذه النماذج من تماسك ووحدة عضوية ، وبناء يوشك أن يكون دراميا ، وخاصة فى موشحه . وفى مجال الصياغة فان أهم ما يجدر بالتسجيل هنا هو ذلك المنزع التصويرى فى أسلوب المراش فمصائب الدهر رماح تصوب الى عنقه ، والنهار يبدو له متوشحا بسواد ، والشمس تلقى على الناس حلة الاسعاد ، ولكنها تلقى عليه اللظى ، وعينه ترى الشمس رمادا يحجب الرؤية ويبهظ أعصابه .

ومن الموضوعات التى برز فيها المراش ، الحنين ووصف الطبيعة وهذه من أكثر موضوعات المراش تلاحما وتكاملا . وشياتها الرومانسية أوضح فيها منها فى أغراض شعره الاخرى ـ وهو فى حنينياته يكثر من استعمال الطبيعة مادة وغاية . فطبيعة بلده مهربه وملاذه ، وفيها مشاهد لهوه ، واليها يستشعر الحنين اذا غاب عنها ، أو اشتدت به العلة ، أو فقد والديه .

ومع كل ما عرف به المراش من اعجاب شديد بالحضارة الغربية ومظاهر المدنية الفرنسية ، ومن ناحية أخرى نبذ لمعانى القدماء وصورهم ، نجده هنا يتمنى على الله أن يمن عليه بالرى من ماء قويق ، وأن ماء السين له ملح اجاج معطش الاحشاء الى أن يقول : (مشهد الاحوال ص ٣٥ ـ ٣٦) .

فمتى أرى الاظعان تعدو بى على
سمعان حيث مطالع الشهباء
فانا الى حلب ، أميل صبابة
أبدا ، وأن أك فى سما الدنياء

وله مقطوعة من خمسة أبيات فى الحنين ، يلخصها البيت الأخير منها خلاصتها على هذا النحو :

فما لا مرىء عيش سوى بين قومه
ولا محسن لامرىء غير محبه

وعندما تزداد عاطفته الحانية تجاه حلب نجده يدعو لها بالسقيا على الطريقة القديمة فيقول :

سقى الجانب الشرقى من حلب الشهبا
غمام حمى من شهب ذاك الحمى الشهبا

وفي لغة بدوية يتغنى ببدوية هناك ، فهي مهاة تأبى الا السراح مع المها . ويسبيه جمالها الطبيعي الذي أغناها عن كل زينة مصطنعة وهذا الموقف الأخير قد تكون له دلالته بالنسبة لتفكير المراش الذي يتعاطف مع البســاطة والبدائية ويضيق بتعقيدات المدينة وصراعاتها .

وفي ديوانه « **مرآة الحسناء** » قصيدة يسجل فيها فرحته بالعودة للوطن ، ومطلعها :

بشراك يا قلب قــد نلت المنــى
بلقا الأحبـة_ فابتهج فلك الهنـا

وفي قصيدة أخرى بالديوان (ص ٢٩١-٢٩٢) تراه يغبط نفسه على أنه حلبي والمرء مطبوع على حب الوطن ، ويفخر بأنها بلد مضياف فوق أن أهلي سعداء بها ويختتم ببيت بدوى الطابع ، مما يرجح أن هذا الشعر نظم في وقت مبكر فيقول :

فسقى هزيم الودق خصب ثراك يا
حلبــا وصان الله هاتيــك الدمن

وللغزل في شعر المراش النصيب الأوفى . فله العديد من المقطوعات والقصائد والموشحات الغزلية ، وفيـــه الغزل التجريدي ، والغزل التصويري المتهالك والغزل المتشامخ ، وأخـيرا ففيه أنماط من القصص الغرامي الذي لا يخطىء المرء فيها أثر عمر بن أبي ربيعـة . فهو يقول في احدى مقطوعاته :

بالله قولي لنا يا نسمة الســحر
من أين جئت بهـذا النافح العطر
ومن أمــدك كل اللطف واعجبي
حتى غدوت بشير الصــبح للبشر
وما فعلت مع الروض الانيق فمـا
سريت الا وغنت في ذرا الشــجر

وهنا نجد الشاعر يمزج حديثه عن حبــه بحديثه عن الطبيعة ، وهو يقرب الينا مشاعره متكئا على استعمال عناصر الطبيعة كذلك .

وللمراش قصيدة غزلية أخرى تلتحم فيهـا الطبيعة بمشاعر الهوى وأحاسيسه كذلك . وهي بعد من ذلك الغزل التقليدي والمتهـــالك الذي يتذلل فيه للمحبوبة فيقول :

اذا خطـرت نســيم من ســعاد
أثارت كل شــوق في فــؤادي
وان لمعت بروق من حمـــاها
همى من أعيني صــوب العهـاد

ويروح ينــاجي النجم (بيت ٣) ، والطير (٧) ، وقضب الاراك (١٠) ، والغصـــون وزهر الربى (١٢) ، وماء الغدير (١٤) في اطار من المعاني المألوفة غالبا ، وانما يشغل المرء بصوره الرومانسية الحية التي ينســـجها عما فيها من تكرار .

ومن نفس هذا الغزل المتذلل موشحاه « نفض الشرق على وجه المغيب » (مشهد الاحوال ص ٥١ - ٥٢) ، و « لاح بدر الحسن » (مشهد الاحوال ص ٥٢ - ٥٤) وان كان هذا لا يطعن فيما فيهما من شاعرية وسيولة حبيبة مؤثرة . فهو يبدأ الاول على هذا النحو :

نفض الشرق على وجه المغيب
غبــرة الديجـــور
وسعى الصبح الى العود الرطيب
بكــؤوس النــور
فانثنى يرقص والأمر عجيب
رقصــة المخمــور
بقوام خلته قد الحــبيب
أســكرته الحــور
دور
والنسيم العذب يجري في الصباح
حامل الرند
وعلى الأزهار فوق الدوح صــاح
بلبل السعد
ونـدى الفجـر على النسرين لاح
طالب العقد
قد حـكى دارا على جيــد ربيب
أو على كافور

ويقول في موشــحه الاخير « **لاح بدر الحسن** » (مشهد الأحوال ص ٥٣) :

زارني والليـل كالبحر اعتكر
وبه الشهب جرت كالســفن
والدراري قد حكت فيه الـدرر
أو عيون الغيــد اذ تغمــزني
وعلى كل الورى ألقى القمــر
حــزم النور وهم في الوســن
فلثمت الخــد منه والفمـــا
وهــو يســبيني بلطف الميس
والدجى مد علينـــا خيمـــا
ليت لا تطـوى خيـام الحندس

وعلى نفس النمط والمستوى تقريبا موشحه الآخر في الديوان « رسم الشرق على أفق السما (ص ١٥٣ - ١٥٤) وقصيدته « حتام يا ذات الجمال الاعظم » (مشهد الاحوال ص ٥٤) وهو فيها متراوح بين الهجروالعذل والوفاء من جانبه، ثم التدلل والتذلل . **وهي في ٥٨ بيتا** .

وللمراش قصيدة غزلية أخرى في ٥٣ بيتا ومطلعها « ما زال يعصى الهوى والحسن يخضعه » « مشهد الاحوال ص ٥٧ - ٥٨ » . وابرز مافي هذه القصيدة ذلك الحوار الدرامي الذي يذكرنا بقصص عمر بن ابي ربيعـة . فالحبيبان هنــا تحدث بينهما جفوة ترتد الى سوء فهم ، وأخيرا

يلتقيان ، ونرى الأنثى هي التي تبدأ الشاعر بالعتاب والسؤال ، على النحو التالي :

قالت وقد ذبلت الحاظها خجلا
كنرجس جاء حر الشمس يلذعه
أي الذنوب جرى مني وهبك أنا
أذنبت ,فاذكرجنونا كنت تصنعه
أنا التي لك قد خصصت قلبي اذ
لبست ثوب غـرام رحت تخلعه
أنا التي في الدجى اصبو لتشخصك عن
شوق وفي مهجتي الحراء أطبعـه
أنا التي بث ايدي السوق قد ربطت
طرفي وطرفك عني السهو يقلعـه

وفي هذا نفحه من نرجسية ابن ابي ربيعة ويرق لها فيقول :

الـذنب مني فكفي ادمعـا حجبت
برق الشباب بطرف جل مبدعه

الى أن يعود الى نرجسيته في ختام القصيدة فيقول :

ها قد عرفت عرفت السر فهو على
عينيك يغشيه اجهـاش ويطلعه
أنت التي لك ميـل لي اليك دعا
ميلي بعنف فجهـلا كنت أقمعه

وواضـح أن في لغته هنـا بعض التواء ، فلعل هذا الشعر من شـعر المرحلة الأولى ، قبل أن تستقيم له أداته تماما ٠

وللمراش كثير من ذلك الغزل المتشـامخ المتشدد الذي يكون غالبا ــ على حد قوله ــ بعد أن « **يخامر الحب النكد** ، **ويداهمه الحسد** ، **وتسعى فيه الوشاة** ، **وتحدق به اللحاة** ، **فينقلب الحب الى سلوان والود الى عدوان** ٠٠ » (مشهد الاحوال ص ٦٢) ٠

ومن ذلك قصيدته التي مطلعها : (مشـهد الأحوال ص ٦٢ ــ ٦٣) ٠

أأذوب ، لا والله لسـت أذوب
ان قال ترك قلت ذا المطلـوب

وكذلك قصيدته الطويلة (٧٧ بيتا) التي مطلعها :

دع ذكر حادي السرى والوخـد والابل
وخـل عنك حـديث الطل والطـلل

وهو فيها يتنكر لكل تقاليد الغزل القـديم وفلسفته ، بل يدعو الى اطراح القديم اجمالا كما سبقت الاشارة ٠ وجدير بالملاحظة انه في دعوته الى اطراح القديم ، يعمد الى الاسلوب الجزل ، المقارب لأساليب القدماء ، وكأنما يريد ان يثبت أن فكرته ليست وليدة عجز عن مطاولة القدماء في لغتهم وافكارهم ، وانما هي فكرة موضوعية مستوحاة من الحاح الضرورة ، أي تغير الظروف المحيطة بتغير العصر ٠

وفي « **مرآة الحسناء** » حشد هائل من القصائد والموشحات الغزلية بل انه لا مبالغـة في القول بأنه ديوان الغـزل ٠ ذلك أن الغزل هو أهـم موضوعات الديوان من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان المقدمات الغزلية في قصائده التي تدور في اغراض غير الغزل هي ــ غالبا ــ أطول وأهم من الأبيات القليلة التي يخصصها الشاعر لغرضـه في نهاية القصدة ٠ وأطرف ما في غزل المراش ، انه ابرز مجالات شعره التي تمتزج فيها رومانسيته في الرؤية والصياغة جميعا ٠ وهو في ذلك يعمد الى اتخاذ عناصر الطبيعة مادة ، ووسيلة لتقريب أفكاره ، أو تجسيد مواقفه ، أو اضفاء صفـة التصويرية على عاطفة تجريدية ٠ ومع أن ديوان « مرآة الحسناء » ــ في اعتقـادي ــ ينتمي في القسم الأعظم منه لمرحلة الصبا ، الا أنه لا يخلو من بعض نماذج ناضجة ، بل ان بعضها يرسـم لوحات طبيعية حية تذكـر الـدارس بلوحات البارودي ــ مع الفارق في الصياغة ــ ٠

ومن أشهر قصـائده تلك قصـيدة بعنوان « الهيام » وهي في ٦١ بيتا (الديوان ص ٢٦٠ ــ ٢٦٢) ٠ ومن نماذجه التي تصطخب فيهـا سيولة التعبير وبعض عناصر بديعـة ، وبعض الصور المعروفة قوله :

ماسـت فابقت حسرة في العـود
وسرت فازرى عرفهـا بالعـود
ورنت بكحـلاء فراعت مهجـتي
أسياف غنج فوق نار خـدود
خوذ تريـك اذا تبدت وانثنت
مرأى البـدور وميلة الاملـود
هيفـاء ان لاحت وان لفتت زرت
قمر السـماء وجيد خود البيـد
تزهو بورد أحمـر بخـدودها
وتسـوء في بيض العيون السود
بحسـام مقلتهـا وصـعدة قدها
بطـل الغرام أتى لسلب وجودي

ويقول في احدى مقدماته الغزلية :

بانت فبان تشـوقي وسـهادي
ونات فحـلت لوعـة بفـؤادي
غيـداء مذ ظعنت على ركب النوى
تخذت لذاك الركب قلبي حادي

وللمراش مقطوعات قليلة في الخمر وهي من جيد شعره ، ومنها : (الديوان ص ٨٧ ــ ٨٨) :

وصـافية مشعشـة
تمـزق ظلمـة الكمـد

شربناها مبردة
تلوح برونق البرد
فسارت في ضمائرنا
مسير الشمس في الجلد
وقد حلت بانفسنا
محل النفس في الجسد
فيابلورة كسرت
صخور الحزن والكمد
بها يصفو بلا رئة
دم يحلو بلا كبد
ويا للراح من روح
تعيد الظبي كالاسد

ولعل هذا النموذج يبين خاصية هامة في أسلوب المراش وهي غلبة التصويرية على نماذجه خاصة الناجحة منها ـ وهو في ذلك يعمد الى تجسيد المعنويات ، وبث الحياة في الجماد وذلك باستعمال المحسوسات في تقريب المجردات والمعنويات • وبعد فلاجادة المراش في الخمر والغزل دلالة هامة • ذلك انها تشكل الجانب الآخر من شخصيته • جانب الشاب المقبل على الحياة ولذاذاتها في مقابل الجانب الذي رأيناه في شعر الشكوى والتأمل والحنين • وليس من تناقض بين الجانبين ، فقد كان المراش مرهف الحس ، مرهف الأعصاب ، يسرف على نفسه في الاقبال على الحياة والرهب منها والشكاية • ومن الخصائص المشهورة عن المراش التي نجد صداها في شعره ، خاصية التشاؤم • الا أن تشاؤم المراش الذي يبلغ مداه في « غاية الحق » يقل كثيرا في « مشهد الاحوال » وان لم يمح تماما • وقد تنبه الى هذا التحول في تشاؤم المراش الاستاذ رئيف خوري •

ولعل أهم موضوعات شعر المراش هي تلك التي تدور حول الحضارة الفرنسية • ولئن كان المراش يصدر في كل ما يقوله في الثورة الفرنسية عن روح اترعت مبادىء تلك الثورة فيما يقول بعض الكتاب ـ فتغنتها بتعاطف حان ، فان ما قاله في هذا المجال جدير بوقفة خاصة ، لا أحسب أن المجال يتسع لها هنا • وانما حسبي أن اسجل أن اجمل لوحاته الطبيعية ونماذجه في الحنين هي تلك التي قالها في فرنسا ، وان اعجاب المراش بالحضارة الفرنسية كان عاما جارفا • ولا ينبغي أن نتصور أن ذلك يتناقض مع مرارة شكايته من حظه في باريس ، وتكالب الرزايا عليه ، فانما هي حالات نفسية تعرض للشاعر ولا تعدو كل قصيدة من قصائده الناجحة أن تكون وثيقة للظروف الخاصة الوقتية التي نظمها في ظلها • وحسبي أن استشهد ببعض الابيات ، فهو يقول:

انني قد جئت باريس العلا
ورأت عيناي ما قد سمعت
شمت مالا نظرت عيني ولا
سمعت أذني ولا روحي وعت
مشهد هيهات يجلي للعيان
سره ما لم تجل فيه الفكر

ويقول في قصيدته « حرش بولونيا » :

كل ما جاء في السماع على الجنـ
ـة القاه ههنا بالعيان

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان : « جسر القناطر » :

حيثما الطرف جال جالت به
الدهشة والعقل راح كالغصب حاضر

ويقول معلقا على مدى ثقافة صديقته الفرنسية في نفس القصيدة :

فهي تدري التصوير والرسم والالحـ
ـان والفن مثل كل الاكابر
ليت شعري متى أرى في بلادي
كوكب العلم والمعارف سائر

ويقول في موشح له :

من لا يرى باريس في دنياه
لم يدر ما الجنة في اخراه

وفي نفسه من الاعجاب العاطفي الذي يبلغ حد الشدة ، نراه يرجع كل هذا التقدم الى الجد والدأب الذي بدأ « منذ عهد الغال لا الاندلس » • للمراش قصيدة يحاول فيها أن يتخيل باريس بعد أن تدول دولتها ـ حسب نظرية ابن خلدون في تعاقب الحضارات ـ وعنوان قصيدته تلك « واضحك على جماعة القبور » •

ومن الافكار التي عرف بها المراش بين معاصريه ودارسيه حماسته الجارفة للحرية والديموقراطية، ولانتصار العلم ، بل ويقال انه عرف بميول اشتراكية جاءت امتدادا لحرصه على توفير الحرية للناس جميعا • (الكيالي : الحركة الادبية في حلب ص ١٤٣ ـ ١٤٤) • وقد مس المراش قضية العروبة وان لم تشغل من شعره قدرا كافيا •

ولقد كان مما يعيب قسما كبيرا من شعر المراش بعض التواءات في التعبير وركاكة في الصياغة • ومرد هذا الى ان ثقافته القديمة كانت محدودة • كما ان من اسباب ذلك أيضا أن المراش كان يتحمس لفكرة ترجيح المضمون على الصياغة•

وفي كل ما عرضت من شعر المراش من اتجاهه الى شعر التجربة ، وتحوله عن المدح والذم ، ونبذه للقديم ، واتضاح ظاهرة التصويرية في صياغاته ، فان فكر المراش كان اسبق من طاقته ، وطموحه اكبر مما تحقق في التطبيق • والمراش لا يعدو أن يكون علامة متواضعة على الطريق الطويل الشاق الذي بلغ به البارودي غايته •



حسَاب السّنين

قصة مصرية

أمــين ريّــان

تركت كوكب خشبة المسرح اذ انتهى دورها فى البروفة ٠٠ ثم اسرعت فاخترقت عتمة الكواليس الى المقصف ٠

وكان عامل المقصف وحيدا فى المكان ٠٠ والعام يلفظ آخر أنفاسه ٠٠

واقتربت كوكب يدفعها الفضول ، فتقدمت نحو البار كأنها تخشى ان تفاجئه اذا وقع بصره عليها فى هذه اللحظة ٠

وملأ عامل المقصف المكان بصوته كمن يودع العام المنصرم ٠

ـ خمسة نخب العام الجديد ٠

ـ خمسة على حساب الاستاذ ٠

وهمست كوكب لنفسها : « صوته ٠٠ لا احد سواه له مثل هذا الصوت المشروخ » ومالت برأسها ترقب الشعيرات التى ابيضت من « سوالف » عامل البار وهو يعيد الزجاجة الى مكانها من رف الزجاجات ، وما زال يكلم نفسه فى القاعة الخاوية كأنه يقوم بدور من فصل واحد ، يقوم به بطل واحد ٠

وعادت كوكب فابتسمت وهى تهمس لنفسها: « يا للسنين ٠٠ ومع ذلك نفس العينين والحاجبين ٠٠ انه محروس ابن أم محروس ولا احد سواه » وزفرت بصوت مسموع ٠٠ فاستدار عامل البار ورآها ٠٠ وامتدت يده تعدل ما تهدل من ثيابه بحركة مضطربة لاحظتها كوكب عندما انتقلت اصابعه من الرداء الابيض الى ربطة العنق السوداء ٠

واخفى نظراته وهو يهمس لنفسه : « أهى حقا ٠٠ وما الذى أتى بها الى هنا ٠٠ ؟ وانتقل خياله الى أيام كان يعمل بمقصف الكلية وتساءل : ٠٠

« كم من السنين مضت الآن ٠٠ ومن عاش ومن مع الميتين » ٠٠

وتذكر انه لم يرها منذ اجتازت امتحان التخرج كانت طالبة وهو جرسون مقصف الكلية فى ذلك الزمان ٠٠ وها هو بمقصف المسرح الكلاسيكى ٠٠ ولكن من تكون هى الآن ؟

واقترب خطوة وهو ينحنى فى الأدب الواجب لمهنته ٠٠ فاذا بها قد جلست الى رخامة البار فى صمت ٠

وهمس لنفسه : « نفس العينين والشفتين ٠٠ لولا أنها قصت ضفائرها وتخففت من الياقات والاكمام » ٠

وأدرك من نظراتها الصريحة اليه انه لن يجدى انحناءه ليجفف الكؤوس أو انشغاله باشعال سيجارة ٠٠ فنظر اليها كمن أسقط فى يده ٠

وبلغه صوتها وهى تقول :

ـ ألا تذكرنى ٠٠

ـ ٠٠٠ كيف لا أذكرك ٠

ـ ايام الكلية ٠٠ !!

ـ ٠٠ أيام الكلية ٠٠

ـ كوكب ٠٠

ـ كو ٠٠ يا الف مرحب ٠٠

ـ يا ألف أهلا ٠٠

ـ كل عام وانتم بخير يا ست كوكب ٠

ـ ما أن رأيتك بالأمس وأنا أعبر الممر حتى قلت لنفسى لا يمكن أن يكون هذا الشخص سوى محروس ٠٠

ـ الله يكرمك يا أفندم ٠٠

ـ ألم تعلم أننا سنعمل هنا فى موسم رأس السنة ٠٠

ثم تأخذ فى مراقبة الجدة وهى تعد الطعمية الساخنة على الناصية لافطار الجيران .

واختلطت فى أذنيها أصوات الصغار وهم يصيحون .. « خالى .. خالى .. » وأصوات الزبائن وهم يصيحون على الجدة فى طلب الطعمية الساخنة ، وسباب ولعنات العربجية والحمالين وهم يدفعون بخيولهم وعرباتهم خلال المزلقان عبر خطوط السكة الحديد .

ثم ضاع كل ذلك فى هدير أصم أذنيها ، هو صوت قطار الصعيد الذى يعلن صفيره فى السابعة .. وتبادلا نظرة .. وكادت تقول له : « كنت تنام بمقهى النجيلى طوال مدة اقامتى .. ثم تحضر كل صباح لتترك للصغار ابناء شقيقتك نصيبهم مما يرزق الله من مقصف الكلية بالنهار والمقهى بالليل .

ولكنها قالت مترحمة ..

ـ خلا الحى من ركن لا يعوض ..

كلما أذكر الزحام الذى كان يحاصرها كل صباح .

كم كان يلذ لى أن أترك الدروس لأراقبها .

ـ هيه .. كانت أيام .

ـ وكنت تدس نفسك بين الزحام لتغامز عاملات المشغل .

وتذكر محروس كيف جار عليه الزمان بعد ذلك .. فاذا به فى زحام المحكوم عليهم بسجن طره .. وسمع كوكب تقول :

ـ لم أف بنذرى بعد التخرج .

ـ بعد التخرج تركت مقصف الكلية .

ـ فى نفس السنة .. ؟

ـ وشت بى عصبة الاشقياء ... فعمل معى تحقيق .

ـ تحقيق .. !!

ـ آه ... اتهمت بأنى أخذت طالبة فى تاكسى الى مكان مجهول ... فقرر المعاون انى أحرض على الفساد ورفتنى .

ـ لا حول ولا قوة الا بالله .

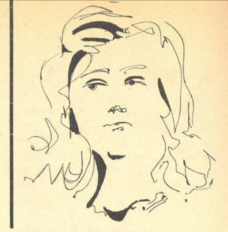
ـ المكتوب .

ـ يا حرام .

ـ بعد ذلك كلفنى الاستاذ سيد .

أتذكرين زميلكم الذى كان يسميه الاشقياء فلاح النبى .

ـ نعم . سيد ضيف .



ـ الجهل خيبة يا افندم ..

ـ وكيف حال درب الميضة ..

ـ آه .. أتذكرين ..

ـ والدتك وجدتك وخالك .. كيف حال الشيخ ياسين .

ـ والدتى بخير .. وخالى بخير ..

ـ وجدتك .. ؟

ـ جدتى تعيشى انت ..

ـ الله يرحمها . لم أف بنذرى بعد التخرج ..

وصمتت .. فقال محروس فى أسى ..

ـ دنيا يا أفندم ..

وتذكرت كوكب كيف انقذها محروس بعد ان سقطت مغشيا عليها عند الباب الخلفى للكلية.. وذلك بعد ان طردها عمها من منزله لسهرها مع فريق التمثيل .. ولم تستطع السفر الى امها فى تلك الايام بسبب امتحان التخرج .. فأنقذها محروس من الاغماء .. ولما بكت لأنها لا تجد مكانا تأوى اليه حتى تجتاز امتحان التخرج .. حملها الى بيت جدته بدرب الميضة خلف مقام النجيلى ..

وتذكرت تلك الحجرة حيث قضت أسابيع الامتحان.. كانت تنام الى جوار والدته على فراش قديم لصق المشربية الأثرية التى تطل من ناحية على نهاية الشارع الذى يحده المزلقان .. ومن ناحية أخرى على قبة النجيلى ... صاحب المقام ..

وتذكرت كيف كانت تستيقظ عند آذان الفجر لتحفظ النصوص قبل ان يستيقظ الصغار

ـ كلفني بنقل بعض الأوراق فاذا بى فى السجن ٠
ـ فى السجن ٠ !
ـ سجنت أنا وهو خمس سنوات ٠
ـ خمس سنوات ٠
ـ المكتوب ٠ ولكن الله عوضنا خيرا ٠ فما ان عينوه فى الوزارة حتى شغلنى هنا ٠
ـ حمدا لله ٠ وما رأيك فى العمل هنا ٠
ـ هنا لا دراسة ولا امتحانات ٠

يهددون ويتوعدون ٠ ثم يحضرون الى فى آخر الليل مهدودى الحيل ما جنى أحدهم على أحد فاسقيهم ما يذهب عنهم الدوخة أو داء المفاصل أو يبعث بهم الى سابع نومة ٠

وضحكت كوكب وضحك محروس ضحكته المميزة ٠

وما أن سمع ضحكتها حتى تذكر انه كان قد اختارها سرا زوجة لسيد ضيف فى تلك الايام ٠

كان قد تآلف معه منذ السنة الثالثة ٠٠ الفت بينهما الانفاس المختلسة خلف مقهى النجيلى ثم وحد بينهما السجن فلم يبق بينهما سيد ولا مسود ٠

ورغم انه خطبها له ٠٠ فى ضميره ٠٠ فان « المزبلح » كان متزوجا فى الارياف دون أن يعلم أحد بالقاهرة ٠

وضحك محروس وهو يهمس لنفسه : « يبدو انه كان يريد التخلص من تلك الزيجة الريفية فرمى بنفسه فى السجن ٠٠ ولكن ما ذنبى أنا ٠٠ »

ولما الفى كوكب ترقبه هتف :

ـ ما ذنبى أنا ٠٠ لكنه الوعد المكتوب ٠

ـ الم تقرأ شيئا من المكتوب عنى فى الاعلانات ٠

ـ بكل أسف ٠٠ ما زلت لا أعرف كيف أفك الخط ٠٠ حاول الشيخ ياسين أن يعلمنى منذ صباى ٠٠ وحاول الاستاذ ضيف فى السجن ٠٠ ولكن ٠٠ !!

وتذكرت كوكب الشيخ الفكه الذى كان يزور جدة محروس قبل طلوع الشمس وبعد الغروب ٠٠ فيعابث عاملات المشغل فى الصباح وهن يتخاطفن افطارهن ليسرعن الى عملهن قبل أن تغلق بوابة المزلقان ٠٠ فما أن يعبر قطار السابعة ويأتى عمال المخازن ليلتهموا ما بقى من الطعمية والبصل الاخضر ، حتى يشاركهم الشيخ طعامهم وذلك قبل أن يهبط الأحفاد ليرفعوا الطاسات النحاس والحمالات والموقد والماجور وكذلك حشية الجدة الى فناء البيت ٠

وكان من الممكن أن تجهل كوكب أن الشيخ هو خال محروس ٠٠ لولا ان اكتشف وجودها ذات ليلة ٠٠ فزعم لها ان لديه واسطة لقضاء جميع الحاجات ما كان منها لدى عميد أو وزير ٠٠ فلما أخبرته أنها توشك على التخرج وسيحدد الامتحان مصيرها ٠٠ قرر ان يتوسط لها لدى مالك الملك ٠٠ بشرط ان تعده بنذر لصاحب المقام ٠

ورغم سخرية النساء والاطفال فقد نذرت كوكب نذرا لولى الله النجيلى ٠

وسألت محروس فجأة :

ـ ترى ماذا قال عنى الشيخ ياسين ٠٠ ؟

ـ ٠٠ ما زال يعبر بالدكاكين يزعم لتلاميذه القدماء من التجار والصناع انه ماض فى مكافحة الأمية ٠

ولا أدل على خيبته من مخى المظلم ٠٠ الذى لا يميز بين الألف وكوز الذرة ٠

وخجل محروس من قهقهات كوكب ٠٠ وشعر انه لا مفر ستجلب ضحكاتها المجلجلة زملاءها وزميلاتها من أرجاء المكان

وفعلا توافد الى المقصف باقى الممثلين والممثلات ونشط محروس هو ومساعده فى تلبية طلبات الجمع ٠٠ ونظر فاذا بكوكب فى جمع من النجوم فكأنه فى حلم سعيد ٠

والتفت فاذا ببطل الفرقة يحييه بابتسامة خاصة ٠٠ وهزة ودودة من رأسه ٠٠ فهرع يلبى طلبه ٠

وصاحت كوكب عندما لاحظت ما بينهما من تعارف ٠

ـ اتعرفه يا محروس ٠
ـ كيف لا أعرفه ٠
ـ أيعجبك اذا ٠
ـ أوه ٠٠ انه يقتل كل هؤلاء على المسرح !!
ـ ها ها ٠٠ فاذا علمت اننى تزوجته ٠
ـ ٠٠ يا لخيبتى ٠
ـ ما رأيك الآن ؟
ـ اذا فلن يقتلك مثلهم ٠

وضحك الجمع ٠٠ وعندما تبادلوا أنخاب العام الجديد ٠٠ سمعها تخبر بطل الفرقة انها تعرفه منذ سنين ٠٠ فقرر ان يشرب مع محروس نخب السنين ٠٠ وتناول محروس ما بقى فى احدى الزجاجات ٠٠ وهو يهمس لنفسه :

« سبع سنين ٠٠
خطبتها لفلاح النبى فى تلك الايام فسخر منى وكأنها مكتوبة لغيره ٠٠
بينما انا وهو مكتوبان لوعد آخر ٠٠ لوعد خفى ٠٠
فى حساب السنين ٠٠ »



موقف فكرى جديد



ك . ل . شتراوس

ماهر شفيق فريد

فى أوربا الآن مذهب فلسفى متزايد الحظ من الفاعلية والتأثير ، يعرف باسم البنائية structuralism • ويعنى هذا المذهب بالعلاقات بين الأشياء ، لا بصفاتها ، كما هو الشأن فى المذاهب السابقة • وزعيمه هو المفكر الفرنسى المعاصر كلود ليفى - شتراوس ، الذى يعد من أعظم الانثروبولوجيين الاحياء ، وأستاذ الانثروبولوجيا الاجتماعية بالكوليج دى فرانس وقد غدت نظرياته البنائية ، التى تمثل طريقة جديدة فى النظر الى الانسان داخل المجتمع ، موضع نقاش كبير فى الدوائر العلمية الغربية • ومن أهم أعماله : « **الأبنية الاولية للقرابة** » ، « **عالم آفل** » ، « **العقل المتوحش** » ، « **الناضج والخام** » • ومن أهم الكتب التى تتناوله كتاب « ليفى شتراوس » لادموند ليش ، وهو صادر فى سلسلة كتب فونتانا الانجليزية ، ومقال « البناء والبنائى والبنائية » لهنرى والد ، وقد ترجمه الى العربية الأستاذ فؤاد كامل فى عدد مايو ١٩٧٠ من مجلة « **ديوجين : مصباح الفكر** »

كذلك نجد فى عدد ١٥ نوفمبر ١٩٧٠ من جريدة ال « صنداى تايمز » مقاله عنوانها « صنع النماذج » بقلم روبرت برين يستعرض فيها كتابا جديدا عن هذا المفكر عنوانه « **كلود ليفى - شتراوس : الانثروبولوجى بطلا** » من تحرير ٠ • نلسون هيز وتانيا هيز •

يقول روبرت برين : « منذ عشرين سنة ، كنا جميعا نذهب الى باريس ونقرأ سارتر ونستمع الى جوليت جريكو ، وهى تغنى فى أحد نوادى سان جرمان الليلية ، كانت الوجودية تلوح لنا عسيرة الفهم ، غير انها سرعان ما اتضحت فى أذهاننا باعتبارها أحدث بدعة فكرية رائجة » •

أما الآن فان الوجوديين - على الرغم من جهود سارتر التى لا تعرف الكلل - يخوضون معركة خاسرة مع اتباع البدعة الباريسية الجديدة التى تعرف باسم البنائية والتى يتزعمها عالم الانثروبولوجيا كلود ليفى - شتراوس • فنحن نستطيع اليوم ، حين نذهب الى باريس أن نقرأ روايات بنائية وان نشاهد لوحات بنائية وان نستمع الى موسيقى بنائية • بل ان رسوم الصحف الكاريكاتورية ، ووجبات الطعام تتعرض لتفسيرات بنائية ، الى الحد الذى لا يسع معه المثقف اللندنى الراغب فى متابعة التطورات الا أن يواجه ضفة السين اليسرى بقلب حزين •

والحق أن ليفى شتراوس عسير على الفهم ، تتضمن كتاباته موضوعات غريبة كمصطلحات القرابة والتزاوج بين أبناء العمومة أو الخؤولة ويتطلب فهم مذهبه فى الانثروبولوجيا بعض المعرفة بموضوعات من قبيل علم اللغويات البنائية وعلم الجبر المتقدم • ونسائل أنفسنا ، كيف يتسنى للطلبة الجامعيين الفرنسيين أن يحصلوا على العدة الذهنية اللازمة لتفهم هذا الاتجاه العقلى الصعب ؟

الانثروبولوجى بطلا

ان كتاب « كلود ليفى - شتراوس » الانثروبولوجى بطلا » الذى أسهم فى تحريره مجموعة من الانثروبولوجيين والفلاسفة والصحفيين



والصادر فى الولايات المتحدة ، يزيل بعض الضباب عن أعيننا • فأول مقالة فيه ، بقلم سانت دى جرامون ، مثال نموذجي لتبسيط البنائية ، وقراءته لازمة لكل مبتدىء فيها • أما سائر المسهمين فى الكتاب من علماء الانثروبولوجيا ـ كادموند ليتش وكولين ترينبول وغيرهما ـ فعلى حين انهم يجنحون جميعا الى بسط أذرعهم ، علامة الاعجاب بالاستاذ ، ويستخدمون اصطلاحات غريبة مروعة ، فانهم يوضحون من أفكار ليفى ـ شتراوس وذلك من خلال عرضهم لأعماله المترجمة الى الانجليزية •

كانت غاية ليفى ـ شتراوس الكبرى هى ان يحطم تصورنا التقليدى لذهن الانسان : لا أكثر ولا أقل • فعنده ان الذهن موضوع طبيعى ، يتطابق أساسا لدى كل الاجناس البشرية ، ومن ثم يمكننا ان نجد أنماطا فكرية وسلوكية متشابهة سواء فى داخل ضواحى أدنبره ، أو فى مروج افريقيا ، أو على طول نهر الامازون • فنحن جميعا نفكر ونتصرف على نفس النحو ، طبقا لقانون من الدوافع الايجابية والسلبية ، مما يضفى معنى ونظاما على عالمنا بأكمله : عالم الاصوات والروائح والموضوعات •

وهذه الدوافع الايجابية والسلبية هى ما يدعوه شتراوس بـ « **التعارضات الثنائية** » وهى التى تفسر الحاح البنائيين على الازدواجيات التى من قبيل الحيوانية والانسانية ، الطبيعة والثقافة ، الناضج والخام •

أما مقالة سوزان سونتاج وسواها من غير المتخصصين فأكثر اتساما بالطابع الشخصى فى رد فعلها ازاء هذا المعبود الجديد • ان المثقفين ـ اذ لا يجدون لهم موطنا فى عالمنا الحديث المتسم بالعماء ـ ينجذبون الى ما تتصف به المجتمعات البدائية من جمال شكلى • ان التقدم هو داء القرن العشرين ، والمجتمعات « القديمة » أو « الأولية » التى وصفها شتراوس هى وحدها التى ما زالت تحوى سلوكا عاقلا وعدلا وتضامنا من التناغم بين الافراد لم يعد له وجود فى العالم الغربى • وتنبع هذه النظرية الطوبوية من بعض كلمات ليفى شتراوس عن كرامة الحياة فى المجتمعات الصغيرة •

ومن الامور الشائقة فى الوقت الحاضر ذلك الصراع الدائر بين البنائيين والوجوديين •ويلوح ان ليفى شتراوس قد أزاح ، رغما عنه ، سارتر عن مقعده السابق : مقعد بابا الضفة اليسرى لنهر السين • ان أعداء ليفى شتراوس يتهمونه بأنه يدرس البشر على انهم نمل ، وانه يفصل



ج • ب • سارتر

الانسانية عن الواقع ويجعل منا مخلوقات نظام شكلى • ويلح سارتر وغيره من أصحاب النزعة الانسانية والماركسية على أن بوسع الفرد أن يغير من بيئته ، وان عالمنا مرتبط بأفكار التطور والتقدم • أما البنائية فهى ـ فى رأى خصومها ـ أداة للايديولوجية الرأسمالية ، وآخر حصن للبرجوازية فى وجه التغيير الاجتماعى والثورة •

الأسطورة والمعنى

وفى نفس العدد من جريدة الـ « سنداى تايمز » نجد مقابلة أجراها محرر الجريدة مع ليفى شتراوس بمناسبة زيارته لانجلترا ، حيث حاضر فى جامعة أوكسفورد وفى المعهد الفرنسى •وفيما يلى أهم ما ورد فى هذه المقابلة المعنونة « الاسطورة والمعنى » :

س ـ أتود ـ نتيجة لاستقبال أعمالك فى انجلترا ـ أن تتقدم بأى آراء عن الفروق الجذرية (ان كان ثمة فروق) بين العقل الانجليزى والعقل الفرنسى ؟

ج ـ ان ثمة فارقا لافتا للنظر بينهما ، ففى صدد أعمالى ، كان النقاد الفرنسيون اما فى صفها أو ضدها (وكانوا ، فى أغلب الاحيان ، ضدها) ولكن ذلك كان دائما على أساس من حجج منطقية ، أما أغلب المعلقين الانجليز فقد نموا عن مشاعر مختلطة ، ذات نغمات انفعالية تحتية قوية ، وكأن كتبى تجذبهم وتستفزهم فى آن واحد • وربما كانت هذه المواقف المتقابلة عميقة الجذور (فى الفكر الانجليزى) اذا صح قول أروين بانوفسكى ـ فى احدى مقالاته ـ انه منذ القرن الثامن عشر ـ وربما قبل ذلك بكثير ،

كانت العقلية الانجليزية تمعن فى اتخاذ مواقف متعارضة – وذلك فى نفس الوقت – من التطورات التى تجرى على ظهر القارة ·

بيد أن هذه الاتجاهات المعارضة لا تتجسد ، مثلما تتجسد فى فرنسا ، فى أفراد وجماعات مشغولة بأن يصارع بعضها بعضا · والأحرى أنها تقوم وتعمل فى الذهن الواحد · ويكاد يكون بوسع المرء أن يقول انه على حين ان الفرنسيين ينقسمون فيما بينهم ، فان الانجليز ينقسمون داخل ذواتهم · ومن هنا كان عنصر الجنون الذى لاح لعقل ممعن فى الفرنسية كعقل ستندال مميزا للانجليز · ومن هنا أيضا كانت « الفرامل » الذهنية القوية التى وقت الانجليز من تدمير تاريخهم الماضى وبيئتهم الطبيعية – على عكس الفرنسيين الذين انفقوا – عن طيب خاطر – الكثير من وقتهم فى تدمير تاريخهم ، وينفقون الباقى حاليا فى تدمير بيئتهم الطبيعية ·

س : فى اعدادك لمحاضراتك (فى أوكسفورد) هل انتهيت الى أى نتائج عن مساهمة الانجليز بصفة خاصة فى علم الانثروبولوجيا ؟ وهل كانت لهم مثل هذه المساهمة ؟

ج – ليس يكفى أن نتحدث عن مساهمتهم ، فالانثروبولوجيا هى فى المحل الأول ، علم انجليزى ، أو فلنقل : انجلو – امريكى · كيلاننسى الميراث البارز الذى خلفه لنا لويس هـ · مورجان وغيره من العلماء (الامريكين) ولو لم يكن هناك رجال من نوع ادوارد ب · تيلور و ج · ف · ماكلينان ، وسيرجون لبوك ، وسيرى هنرى مين ووليم روبرتسون سميث ، وكذلك – بطبيعة الحال – السير جيمز فريزر (مؤلف كتاب الغصن الذهبى) لما كان ثمة علم اسمه الانثروبولوجيا أو لكان ذلك العلم بالغ الاختلاف عما هو عليه الآن ·

س : هل لك أى آراء عن علاقة الموسيقى باللغه ؟ وهل توحى اليك معرفتك الحميمة بالموسيقى بأى تراسلات بين هذين الامرين ، لم يذكرها أحد من قبل ؟

ج – انك لكى تذكر أى تراسل صحيح بين الموسيقى واللغة ، يتعين عليك أن تستقدم طرفا ثالثا هو الميثولوجيا · فنحن نعرف – منذ علمنا سوسير (أبو اللغويات البنائية) – ان لب اللغة يكمن فى النقطة التى يتقاطع عندها الصوت والمعنى · وبدأ من هذه النقطة يمكننا القول بأن الموسيقى هى اللغة ناقص المعنى ، وان الميثولوجيا هى اللغة ناقص الصوت · وهذا هو السبب فى ان معنى الاسطورة مستقل نسبيا عن أصلها اللغوى ، وانها تظل اسطورة يدركها من حيث هى كذلك ، أى مستمع ، رغم تتابع الترجمات ·

س – ذهب البعض الى انك قلت انه على حين يعد علم الانثروبولوجيا علما « انطباعيا » نسبيا ، بالنظر الى المناهج التى يستخدمها فان اللغويات يمكن اعتبارها علما دقيقا · فهل ثمة صلة بين استخدامك لكلمة « انطباعى » واستخدامها فى تاريخ الفن ؟ وهل ترى أن الانطباعية (أو أى حركة فنية أخرى قابلة للتعريف) تراسل ميلا باقيا وعاما للعقل ؟

ج – لست على يقين من أن هذه هى ، على وجه الدقة ، الكلمات التى استخدمتها ، غير انه من المحقق ان ثمة هوة واسعة بين ما تستطيع اللغويات وما تستطيع الانثروبولوجيا ان تحققه · ومع مقدم المنهج البنائى – « التحليلى » عند تروبتزكوى وجاكوبسون و « التركيبى » عند كومسكى (اذا جاز لى أن استعير من مؤرخى الفن هذه المصطلحات التى استخدمت ، أول ما استخدمت ، للتفرقة بين اتجاهات فن التصوير التكعيبى) اقتربت اللغويات من وضع العلوم الوضعية · أما الانثروبولوجيا فما زالت بالغة البعد عن هذا الهدف ، لأنه على حين ان مادة علم اللغويات محددة تماما ، فليس هذا هو الشأن ، وربما لن يكون قط مع علم الانثروبولوجيا ، الذى يتعين عليه أن يعالج عدة فئات لا قياسية من الظواهر

وانا لنكون محظوظين اذا ظهرت لنا ، فى نطاق الانثروبولوجيا الواسع بضع قطاعات يمكن للمناهج الصارمة ان تشق طريقها فيها ، على نحو مطرد · وترى الانثروبولوجية البنائية ان هذا سيغدو من الامور الممكنة على المدى الطويل · ولكنها لا تزعم ان كل ضروب الظواهر الانسانية أو مستويات الملاحظة قابلة لنفس هذا النوع من المعالجة · وعلى ذلك فاذا كنت قد استخدمت مصطلح « انطباعى » فقد كان ذلك بمعنى مختلف تماما عن معناه فى تاريخ الفن ، حيث أن الانطباعية كانت تحاول ، على نحو متسق ، أن تقتنص عددا أكبر – لا أقل – من أوجه الواقع ، أو عددا يزيد عما كانت اتجاهات التصوير الاكاديمى ، آنذاك قد تمكنت من اقتناصه ·

البنائية

اتجاه جديد فى النقد

د. سامية أسعد

امتدت الحركة البنائية Structuralisme بحيث شملت ميادين متعددة ، خاصة ميدان الأدب والفن • وقيل أن الأدب المعاصر أدب «**سحرته كينونة الكلام ، واغوته النزعة اللغوية الشكيلة**»• وأيا كان القول ، فان هذا الأدب يعد، على الاقل ، أدبا يتساءل عن نفسه ، ويسعى الى معرفة الأداة التى يستخدمها ومدى امكانياتها • هذا وقد تأثر كثير من الكتاب والفنانين المعاصرين بالبنائية الحديثة • على سبيل المثال ، تزخر مؤلفات كل من **جان بيير فاى، وفيليب سولرز ، وجان كيرول** ، بالعناصر البنائية • ودخل أنصار « الرواية الجديدة » المجال البنائى عندما تأملوا قضايا السرد ، والاسلوب والاتصال • وعمد أحدهم ـ جان ريكاردو مؤلف « قضايا الرواية الجديدة » ـ الى تعريف قرائه بالوسائل والقوانين التى تتألف بمقتضاها النصوص •

طبق النقد البنائى على علم الجمال ومختلف أشكال الفن • لكن ، ما من مجال نطق فيه بمبادىء واضحة جلية مثلما حدث فى مجال الادب •

يبحث النقد البنائى عن المعانى الداخلية ، محاولا أن يستشف الأبنية الكامنة فيها • ويطرح قضية « المعنى » ، لأن دراسة ذلك « المعنى » تغنى، فيما يبدو، عن دراسة رسالة العمل نفسه: « **ما الأدب الا كلام ، أى مجموعة منتظمة من العلامات • ولا تكمن كينونته فى رسالته ، بل فى هذه المجموعة المنتظمة** •• » هكذا يقول بارت • ونلاحظ ، بهذه المناسبة، أن وجود الادب ، ولغته الحية التى تهمنا لا يقتصران على مجموعة من العلامات ، وانما يتعديانها الى تصوير العالم تصويرا فنيا لا تقدر عليه الكلمة العادية •

ترجع المدرسة البنائية الى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثل أسلوبا خاصا داخل مدرسة النقد الجديد •

ويختلف النقاد الجدد فى الرأى، لكنهم يتفقون فى موقفهم من العمل الفنى ، ويميلون الى النظر اليه من الخارج ، بادئين من المجتمع ، ويفهمونه على أنه انعكاس لمجتمع ماثل ، شعوريا أو لا شعوريا ، فى نفس الكاتب • وبذا يتخذون موقفا يختلف كل الاختلاف عن موقف فرويد وأنصاره ، الذين يؤكدون أن العمل الفنى يعكس بطريقة ما ، فكر الفنان وعالمه الداخلى • وفى الوقت نفسه ، يقتربون من **أدلر** وانصاره الذين يحاولون ادخال بعض الابعاد السوسيولوجية فى التحليل النفسى الكلاسيكى • وأيا كان الامر ، يسلم النقاد البنائيون بأن القوى الابنية الاجتماعية تترك بصماتها على نفس الفنان، وتحدد الابنية والعوالم ، والموضوعات التى قد تكشف عنها هذه النفسية من خلال الاعمال التى تصوغها•

رائد النقد البنائى

رولان بارت رائد النقد البنائى ، وواحد من ألمع النقاد الجدد • ولد فى مدينة بايون عام ١٩١٥ وظل بها حتى بلغ العاشرة من عمره • ثم انتقل الى باريس ، حيث أتم دراسته الثانوية والجامعية الا أنه اضطر الى قطعها عام ١٩٣٣ ، عندما أصيب بالسل • اسهم بارت فى انشاء «**جماعة المسرح القديم**» فى السوربون ، وقام بتدريس الادب فى بياريتز (١٩٣٩)، وباريس (١٩٤٠) • وفى نهاية عام ١٩٤١ ، أصيب بنكسة أعقبتها فترة طويلة من العلاج انتهت عام ١٩٤٦ • عمل بارت مدرسا فى بوخارست (١٩٤٨ ـ ١٩٤٩) ، والاسكندرية (١٩٥٠) ، كما انتدب للعمل بادارة

العلاقات الثقافية فيما بين ١٩٥٠ و١٩٥٢ · وحصل على منحة من المركز القومي للبحوث C.N.R.S. ، لكي يقوم بأبحاث في علم المعاجم (١٩٥٣) ، والعلامات والرموز الاجتماعية · وفي عام ١٩٥٨ ، قام برحلة الى الولايات المتحدة استغرقت عدة شهور ·

لعب بارت – ولا يزال يلعب – دورا هاما في تطور الادب الحديث · أولع بالبنائية ، وجعل من « النظام » سلاحا يحارب به الفوضى التي تسود أدب اليوم · ورأى في ذلك الادب عالما يريد أن يبدو على غير ما هو عليه ، ويبالغ في العلامات ، مكبرا اياها أو منحدرا بها الى الابتذال · جعل بارت من الحياة اليومية في فرنسا ، ومفهومها للجمال ، مادة لتفكيره ولعنائه · وقال ان التجربة الوحيدة الخلاقة ، التجربة الجذرية حقا ، هي تلك التي تتعرض « للبناء الحقيقي للمجتمع ، أي بنائه السياسي » ·

وبارت أكثر نقاد الموجة الجديدة احساسا · تدل مؤلفاته – دراسات « عن راسين » Sur Racine و « ميشليه » ، ومقالات جمعها تحت عنوان Essais Critiques على فهم عميق نادر لقضايا النقد والادب · ولربما كان الوحيد ، بين النقاد المعاصرين ، الذي اعترف بمحاسن النقد الجديد والقديم ومساوئهما على السواء · وفي مقالات أخرى خاصة مقالين بعنوان « نوعا النقد » و « تاريخ وأدب » ، نراه يقارن النقد الجديد بنقد الجامعيين ويرى في هذا الاخير – على عكس أقرانه – عناصر كثيرة ذات قيمة · وكثيرا ماتميزت آراءه بالصحة والعمق ، والصبغة الشخصية المبتكرة ·

راسين مثلا

اذا استثنينا بعض « المقالات النقدية » ومقاله المسمى « نقد وحقيقة » Critique et vérité ، استطعنا أن نقول ان أهم مؤلفات رولان بارت هي كتابه « عن راسين » (١٩٦٣) · يتلخص منهج هذا الكتاب في الآتي : «**على الناقد أن يضع نفسه في عالم راسين المأساوي ، ثم يحاول أن يصف سكانه** » · هذا ويسعى بارت الى « **نوع من الانثروبولوجيا البنائية والتحليلية في آن واحد : بنائية من حيث المضمون ، لان المأساة تعالج هنا على أنها مجموعة منتظمة من الوحدات (أوجوه) والوظائف ، وتحليلية من حيث الشكل ، لانه خيل الى أن التحليل النفسي هو اللغة الوحيدة التي تبدى استعدادا لتلقي خوف العالم** ··· » وهكذا يضمن بارت بحثه تقاليد المدرستين التحليلية والبنائية ، ويرسم لراسين صورة متكاملة متعددة الوجوه والابعاد ·

وبعكس غالبية النقاد الجدد ، لا يميل بارت الى الحديث عن منهجه أو النتائج التي توصل اليها · حتى بحثه « نقد وحقيقة » ، كتبه ردا على هجمات ريمون بيكار · يقول بارت في « عن راسين » : « يكاد يكون من المستحيل مس الابداع الادبي بدون التسليم بوجود علاقة ما بين العمل الادبي وشيء آخر سواه · لطالما رأى الناس أن هذه العلاقة سببية · العمل منتج Produit » ، لكن « شيئا فشيئا ، حلت محل هذه الفكرة فكرة العلامة Signe : قد يكون العمل علامة لشيء كامن وراءه · ومن ثم ، يعمل النقد على اجلاء المعنى والكشف عن مداه ، خاصة مداه الخفي ··· » وتعوق سبيل هذا النوع من النقد عقبات خاصة به : « في الحقيقة، معرفة الذات العميقة أمر وهمي ولا توجد سوى طرق مختلفة للكلام · وراسين يتيح الفرصة لالوان عدة من الكلام، منها التحليلي والوجودي ، والمأساوي ، والسيكولوجي ··· واعترافنا بعجزنا عن قول الحق عن راسين ، هو بالذات ، اعتراف منا بحالة الادب الخاصة ·· » وبارت معجب ، بطريقة ما ، بكل ماكتبه النقاد الجدد عن راسين ، لكنه يوضح الآتي : « **اذا اردنا التاريخ للأدب ، تنازلنا حتما عن راسين الفرد ، وانتقلنا طواعية الى مستوى التكنيك ، والقواعد، والطقوس ، والعقليات الجماعية** » ·

وعندما يحلل بارت عالم راسين تحليلا بنائيا، يبدأ بهذا العالم نفسه ، دون أن يستند الى نظم قائمة سلفا · النظم هنا كامنة داخل العمل نفسه وتنبع منه ، وتنتج عن الاتصال به ·

يرى بارت ثلاثة أماكن مأساوية في مسرح راسين : الغرفة ، حيث السلطة ، أو جوهرها ، والسر ، أو الصمت الكامل والمدخل حيث ، ينتظر الناس عند الباب ، وحيث تصبح اللغة قوية قديرة ، والخارج ، الذي يحد من مدى اللامأساة· ويتخذ كل من الموت ، والهرب ، والحدث من المكان الأخير مقرا له · الا أن حوادث المأساة ذاتها تقع في مكان مغلق ، وبطل المأساة « سجين » وعندما يتطرق بارت الى الحديث عن الشخصيات ، يلجأ الى الاسطورة البدائية : الاب الذي يحكم العشيرة ، ويمتلك كل النساء ، ويسعى أبناؤه الى خلعه ليتنازعوا أشلاء مملكته · في مثل هذا السياق ، نفهم لماذا جعل راسين من الحب الحرام – حب الاب لابنته ، أو الام لابنها ، أو العكس – وقتل الاب، وتآمر الابناء ، عقدا أساسية لمسرحياته · **والاسطورة هي التي تمنح عالم راسين – من خلال عقدة المسرحيات – تماسكه النهائي** ·

يحكم هذا العالم نوعان من الحب • الاول حب يرجع الى أمد بعيد ، فيما يبدو ، او على الاقل الى الصغر • وهو حب منحه الوقت صفة شرعية ، ووافق عليه الآباء (**حب برينيس لانتيوكيس**) • والثانى حب مباشر قائم على الرؤية : «الحب رؤية» مثال ذلك حب فيدرا لهيبوليت ، ونيرون لجونيه وفى رأى بارت أن هذا الحب الاخير هو الحب الحقيقى ، وهو الذى يتبلور فى شكل مأساة • وتمتد جذور الحب الرؤية الى النزعة الجنسية العميقة التى تسود مسرحيات راسين ، تلك المسرحيات المتأرجحة بين القوة والضعف، والذكر والانثى • لكل شخصية وجودها الجنسى، وموقفها من النزاع المأساوى هو الذى يحدد الجنس الذى تنتمى اليه • وينشأ « الاضطراب » بمناسبة هذا النزاع ، ويعبر عنه اهمال الملبس أو تغيير ملامح الوجه : احمراره، شحوبه الخ •• كما يعبر عنه الكلام أو الصمت • والهرب من الكلام ، كما يقول بارت ، هرب من المأساة •

يفحص بارت بعد ذلك ما يطلق عليه « موقف العشق » ، مبينا أن الحب عند راسين يعبر عن نفسه من خلال السرد • على سبيل المثال ، عندما تذكر الشخصية أول لقاء استيقظ فيه الحب ، تذكره وكأنه مشهد حقيقى • يشبه مسرحيات راسين باللوحات ، مبينا أن الصراع بين الظلمة والنور هو الصراع الاكبر فيها •

ويرتبط الحب الراسينى بجوهر أهم منه : « **العلاقة الاساسية علاقة سلطة ، ولا يستخدم الحب الا للكشف عنها**» • لا يعد الحب اذن أساسا لمسرح راسين • ان موضوعه الحقيقى هو تدخل القوة فى موقف غرامى عادى • يقوم هذا المسرح على العنف ، مما يقربه من المسرح اليونانى القديم والمسرح الاليصاباتى• والعلاقة بين الرجل والمرأة عند راسين علاقة بين جلاد وضحيته • لذا يلعب العدوان دورا هاما فيها: «**يرتبط كل من الضحية والطاغية بالآخر ، ويعيش من أجل الآخر ، ويستمد كينونته من موقفه من الآخر •** » والبصر سلاح الطاغية • كذلك ، يمكن أن تتخذ الضحية موقفا عدائيا ، بادئة بالتنديد بالظلم ، ومهددة بوضع حد لحياتها ، وجدير بالملاحظة أن العدوان هنا كلامى بحت •

يرى بارت فى الانقسام البناء الاساسى لعالم المأساة • والانقسام عند راسين مزدوج : « **لا يصارع الانسان (عند راسين) الخير أو الشر كل ما هنالك أنه يتخبط بينهما**» والمونولوج تعبير عن الانقسام • انه وعى لفظى بالانقسام ، لا مداولة حقيقية •

ثم يبين بارت أهمية الاب فى مسرح راسين • يمثل الاب ، فى نظر البطل ، الماضى الذى لا يستطيع الخلاص منه أو الانفصال عنه • ما كان كائن تلك سنة الزمان عند راسين ، يولد البطل بريئا ، لكنه يسعى الى الاثم بنفسه لينقذ الاب ، أو الله• واذا كانت سلطة الاب آثمة، فعلى الضحية أن تتحمل مسئوليتها • هذا ويقاس بطل مأساة راسين بالجهد الذى يبذله ليقطع صلته برمز السلطة • وهنا، تنقسم الشخصيات الى مجموعات ثلاث : شخصية تظل متعلقة بالاب ، وشخصيات تظل خاضعة للأب ، لكنها تشكو بطريقة غير مباشرة من هذا الاخلاص ، وشخصيات أصيلة ترقى الى مرتبة الخيانة • وتتلخص القضية فى الآتى : متى وكيف تقطع الشخصية صلتها برمز السلطة ؟ يفشل البطل ، وينتج فشله عن مفهومه للزمان • الزمان فى نظره تكرار خالص • لذا يقول بارت أن الزمان عند راسين « دائرى » والفعل عنده يتحول الى ضرب من الطقوس •

أمام البطل حلول ثلاثة : الهرب ، أو الانتظار، أو الحياة ، وكلها حلول لا مأساوية • من ثم ،كان سلوكه سلوكا كلاميا ، أساسا • الكلمة ، فى هذا المسرح ، تساوى الفعل • وهذه الكلمة الفعل هى واقع المأساة الاساسى • ذلك انها تلعب دور الوسيط : « **فى العالم المنقسم ، عالم المأساة ، لا يتصل البشر فيما بينهم الا بلغة العداء : يصنعون لغتهم ، ويتحدثون عن انفسامهم •• » •**

وفى خاتمة كتابه ، يربط بارت بين مأساة راسين والاسطورة ، قائلا : «**مأساة راسين هى احدى المحاولات الذكية التى تمت بغرض منح الفشل بعدا جماليا : انها فن الفشل حقا •• وبدء تجارب الاسطورة فيما يبدو • كلما استولى راسين على أسطورة ليحولها الى مأساة ، شلها وجعل منها حكاية منتهية • لكن رفض الاسطورة هذا يصبح بدوره أمرا أسطوريا : المأساة ، أسطورة فشل الاسطورة » •**

يسهم هذا الكتاب مساهمة كبيرة فى معرفتنا لعالم راسين وأبنيته • ويعد فى حد ذاته عملا أدبيا خلاقا • فقد استبعد بارت ، منذ البدايه كل تحيز وكل نظرة عقيدية • ووضع نفسه فى عالم مسرحيات راسين أكثر مما وضع نفسه فى عالم راسين ، أو عالمنا نحن • ثم اكتشف الابنية الاساسية لعالم المأساة •

أثبت منهج بارت فاعلية خاصة فى حالة راسين لكن ، هل يصلح هذا المنهج للتطبيق على كاتب أقل تجانسا وأكثر تنوعا من راسين ؟

نقد وحقيقة

يندر ، كما قلنا ، أن نجد نصا نظريا تحدث فيه بارت عن منهجه ومفهومه للنقد والادب • فغالبية دراساته دراسات تطبيقية عن مؤلفات وموضوعات بعينها • الا أن هناك كتابين طرح فيهما المؤلف قضاياتهم النقد ، والادب ، والابداع الفنى ، وضمنهما نتيجة تأملاته للغة Langage والكتابة • صدر الكتاب الاول عام ١٩٥٣ تحت عنوات «درجة الصفر فى الكتابة» ، وصدر الكتاب الثانى عام ١٩٦٦ تحت عنوان « نقد وحقيقة » • يشتمل الجزء الاول من الكتاب الاخير على رد على هجمات بيكار على النقد الجديد عامة ، و « عن راسين » خاصة • أما الجزء الثانى منه فيتحدث عن لغة العمل الادبى ، وما يتفرع عنها من موضوعات تهم النقد والادب سواء بسواء • ولقد اخترنا هذا الجزء الثانى من « نقد وحقيقة » كنموذج نظرى لموقف بارت من كل من النقد والادب •

يقرر بارت أن تغييرا هائلا قد طرأ على عالم الادب، منذ قرابة مائة عام: تحول الكتاب أنفسهم الى نقاد ، أكثر من هذا ، تحدثوا فى كثير من الاحيان عن الظروف التى تنشأ فيها مؤلفاتهم • لم يعد هناك اليوم شعراء أو كتاب روائيون • لم يعد هناك سوى الكتابة • وبحركة تكميلية ، أصبح الناقد كاتبا هو الآخر وما الكاتب سوى ذلك الشخص الذى يجعل من اللغة مشكلته ، مشكلة يحس بعمقها• نشأت اذن كتابات فى النقد تقرأ كالمؤلفات الادبية تماما • فيما مضى ، فرقت بين الكاتب والناقد أسطورة بالية ، أسطورة « المبدع الرائع ، والخادم المتواضع » • أما اليوم فيلحق الناقد بالكاتب ، ويواجه كليهما ذات الشيء : اللغة•كما يجرى الآن تحول يقرب الناقد من الكاتب • لقد دخلنا أزمة عامة خاصة بالتعليق أزمة تصبح حتمية منذ اللحظة التى نكتشف فيها – أو نعيد فيها اكتشاف – طبيعة اللغة الرمزية ، أو ، بعبارة أفضل، طبيعة الرمز اللغوية لطالما رأى المجتمع البورجوازى فى الكلمة أداة أو زخرفة• أما اليوم ، فيرى فيها كل من التحليل النفسى والبنائية علامة وحقيقة •

للعمل معان عدة • قد يظن كل عصر أنه توصل للمعنى الحقيقى للعمل الفنى • لكن ، يكفى أن نوسع التاريخ قليلا لكى نحول هذاالمعنى المفرد الى معنى Pluriel ، والعمل المغلق الى عمل مفتوح • وبالتالى يتغير تعريف العمل ذاته: « **يصبح واقعة انتروبولوجية ، بعد أن كانواقعة تاريخية** » • لا ينشأ تعدد المعنى اذن عن نظرة نسبية الى خلق البشر •ولا يشير الى ميل المجتمع الى الخطأ ، بل الى قابلية العمل للانفتاح • هذا ويتخذ العمل معان عدة فى آن واحد ، معان تنتج عن بنائه ، لا عن عجز قرائه • وهنا تكمن رمزيته،وما الرمز سوى تعدد فى المعنى • والرمز دائم ، أما الذى يتغير فوعى المجتمع له • والعمل « خالد » ، لا لأنه يفرض معنى واحدا على رجال مختلفين ، بل لأنه يوحى بمعان مختلفة الى رجل واحد ، ويتكلم دائما نفس اللغة الرمزية على مر الزمان •

لكن ، لا يوجد موقف أو توجدقاعدة عملية تقول لنا ما هو المعنى الذى يتحتم علينا اعطاؤه للعمل • واذ يبتعد عن الموقف ، يصبح العمل مادة استكشاف ، يصبح سؤالا مطروحا على اللغة ، يحس الذى يكتبه أو يقرأه بأسسه ، ويلمس حدوده •

واذا كانت للغة معان عدة ، فلا بد ، بالضرورة من أن تفضى الى نوعين من الحديث : قد تسعى الى كافة المعانى التى تغطيها ، وقد تسعى الى معنى واحد من هذه المعانى • ولا ينبغى ، بحال من الاحوال ، الخلط بين الحديثين • قد يسمى الاول **علم الأدب** (أو الكتابة) ، والثانى « **نقد** أدبى » • الا أن هذه التفرقة لا تكفى • ذلك أن منح العمل معنى معينا قد يكون مكتوبا وقد

يكون صامتا ، وبالتالي ، يتحتم الفصل بين قراءة العمل ونقده . العملية الاولى مباشرة . أما في الثانية ، فتلعب اللغة – كتابة الناقد – دور الوسيط . علم ، نقد ، قراءة ، تلك هي الكلمات الثلاث التي تنسج حول العمل هالة من اللغة .

سيطرح علم الأدب سؤالا هاما : كيف يتحدث العلم عن مؤلف بعينه ؟ لا يسع علم الادب الا أن ينسب العمل الادبي – وهو عمل موقع عليه – الى الاسطورة – التي لم يوقع عليها أحد . ونميل عادة ، اليوم على الاقل ، الى اعتبار الكاتب انسانا قادرا على المطالبة بمعنى معين لعمله ، ومنح ذلك المعنى صفة شرعية . ومن ثم كانت تساؤلات لا تعقل ، يوجهها الناقد الى كاتب مات وحياته وآثاره .. نريد ، بأي ثمن ، حمل الموتى ، أو ما يقوم مقامهم – كل ما عاصر الكاتب – على الكلام . أكثر من هذا . نطلب الى الناقد أن ينتظر حتى يموت الكاتب لكي تتسنى له معالجة مؤلفاته معالجة موضوعية . وهذا قلب غريب للأوضاع ، اذ نعتبر العمل واقعيا في اللحظة التي يصبح فيها أسطوريا .

لا بد اذن من اعادة توزيع مواد علم الادب بحيث يصبح المؤلف والعمل بداية تحليل تتمثل قمته في اللغة ، ونتيجة لذلك ، سيفسح النص الادبي المجال لتحليلات أكيدة . لكن ، من الواضح أن هذه التحليلات ستدع جانبا رواسبا هائلة .

علم الأدب وعلم النقد

يرى بارت أن الحديث عن علم الادب أمر ممكن لكن اعتبار النقد علما غير ممكن . يعالج العلم المعاني ، أما النقد فينتجها . أي أنه يشغل ، كما قيل ، مكانا وسطا بين العلم والقراءة .

العلاقة بين النقد والعمل علاقة شكل بمعنى . لا يمكن أن يزعم الناقد « ترجمة » العمل ، لأن ما من شيء أوضح منه . كل ما يقدر عليه هو « ايجاد » معنى معين مشتق من شكل معين شكل العمل . يعدد الناقد المعاني ، ويخلق لغة ثانية تسبح فوق لغة العمل الاولى ، بعبارة أخرى ، يمنح الناقد العمل تماسكا في العلامات

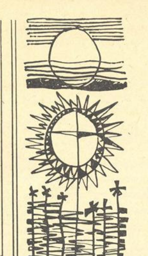
واذ يضيف الناقد لغته الى لغة المؤلف . ورموزه الى رموز العمل ، لا « يشوه » مادة النقد لكي يعبر عن نفسه من خلالها . كل ما هنالك أنه ينقل علامات المؤلفات ذاتها ، مرة أخرى .

ولا تتمثل رسالة هذه المؤلفات في هذه الذاتية أو تلك ، بل في الخلط بين الموضوع والكلام ، بحيث يقول النقد والادب معا ، ودائما : « **انا أدب** » .

هذا ويقاس حديث الناقد بدقته وصحته ، مثلما في مجال الموسيقى تماما . لا بد من أن يبحث الرمز عن الرمز وأن تتحدث اللغة بلغة أخرى . هكذا تحترم حرفية العمل ، في نهاية الامر ، ويرد النقد الى الادب ردا نافعا مجديا . في مجال النقد لا يتسنى النطق بالكلمة الصحيحة الا اذا اتفقت مسئولية « المفسر » عن العمل مع مسئولية الناقد عن كلمته .

هناك وهم آخر لا بد من تبديده : لا يمكن أن يحل الناقد محل القارىء ، بأي حال من الاحوال، حتى عندما نقول أن الناقد قارىء يكتب ، نعني بذلك أن القارىء يلتقي في طريقه بوسيط يخشى بأسه : الكتابة . ما الناقد الا معلق ، ينقل ويوصل مادة امتلكها الماضي ، ويعيد توزيع عناصر العمل بحيث يعطيها مسافة معينة . وهناك فرق آخر بين الناقد والقارىء : بينما نجهل كيف يتحدث القارىء مع الكتاب ، يضطر الناقد الى التحدث بلهجة معينة . والانتقال من القراءة الى النقد تغيير في الرغبة ، انه انتقال من الرغبة في العمل الادبي الى رغبة الناقد في لغته الخاصة .

تلك بعض الأفكار التي ضمنها بارت بحثه . ومن الواضح أنها أفكار جديدة مبتكرة تنم عن فهم دقيق لطبيعة النقد والادب ، على ضوء التغييرات العميقة التي طرأت على ثقافة الشرعامة. ولا شك أنها في حاجة الى مناقشة خاصة أن بارت من النقاد الذين تعرضوا لهجمات النقد القديم والجديد على السواء . الا أن هذا قد يحتاج الى مقال آخر ، بل مقالات عدة . لذا اكتفينا بعرض هذه الافكار ، لكن ، ثمة شيء لا بد من تأكيده وهو أن بارت تطور كثيرا بين الفترة التي كتب فيها كتابه هذا (١٩٦٦) وعام ١٩٧٠ . فلقد انضم الى جماعة النقاد الجدد المعروفة Tel Quel دالا بهذا على حيوية متجددة دائما وساعيا الى حقيقة الكتابة التي كانت دائما هدفا له : « **ما النقد سوى لحظة من لحظات ذلك التاريخ الذي ندخل فيه ويقودنا الى الوحدة – الى حقيقة الكتابة** » .



صلوات فوق جسر الغربة

عصام ترشحاني

- ١ -

اعشق صوت الريح ووجه الرب
أعشق أنفاس البحر الصبحية
أعشق أروقة الحلم المبتله
بالحب ورائحة الخصب
أعشق كل اللحظات الصوفيه
لكني ..
أكره ذاكرتي ..
حين تجوع على مائدة النزوة
أكره ان ألحق أحلامي
بحثا عن صلواتي المنسية ..
– عن زانية الرمل الملقاة على الشاطىء –
حتى لا تنمو أصداف الحب بقلبي
أشواكا برية

- ٢ -

معذرة ان غسلتني الشمس
بعينيها
معذرة ان سقطت كالأمطار
رموشي
فانا صليت لقلبي ..
عفوا .. صليت الجنس الضائع
كانت صلواتي للحب فجاءه
كان حنيني يتآكل كالأملاح الرطبه
يتقشر في التابوت الرائع
لكني ...
أعرف نفسي حين اعود وحيدا
أعرف انى كالثلج طهارة
حتى لو رجم الدهر
على عيني حجارة

- ٣ -

مشتاق يا زمن الحزن لنفسي
مشتاق للآتين من الغربه
من جزر الضوء المسبيه
فانا .. يا رائحة الأرض الزمنيه
كم اتشهاك ...
حنينا .. حبا .. صوتا
يهطل في الأعصاب رذاذا
يزكو كنسيم البحر على
لكني ..
في جسر الغربة
أفقد ذاتي
أنسى صلواتي

عصام ترشحاني
حلب – سوريا

نموذج للرواية
الدرامية المعاصرة

جاتسبى العظيم

لسكوت فيتزجيرالد

محمد الحديدى





● «لقد شوقتني هذه الرواية وأثارتني أكثر من أي رواية إنجليزية أو أمريكية جديدة لعدة سنوات»
ت . س . اليوت

● «إنها تتميز بمتانة التركيب والأسلوب السحري ، والأكثر من ذلك أنها تفتح أعيننا على حقيقة السراب»
روبرت فرانزورث

يحتل « ف . سكوت فيتزجيرالد » ، مكانة كبيرة فى الادب الامريكى ، تضعه فى نفس المستوى مع « سنكلير لويس » و «جون شتاينبك» وكلاهما كان معاصرا له وبلغ قمة مجده الأدبى فى نفس الحقبة ، أى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ، وهى الفترة التى تضم (عصر موسيقى الجاز) ، و (عصر تحريم الخمور) و (الازمة الكبرى) وهى كلها علامات مميزة فى التاريخ الحديث للدنيا الجديدة ، وكانت موضوع الكثير من كتابات هؤلاء الادباء .

وقد كانت حياة فيتزجيرالد نفسها فاجعة درامية ألفت عنها كتب عديدة ، وقد عرض فى بلادنا منذ سنوات فيلم اسمه (معبودى الخائن) مثل فيه (جريجورى بيك) دور فيتزجيرالد فى السنوات الاخيرة من حياته القصيرة ، بعد أن كانت زوجته الشهيرة الجميلة (زيلدا) قد قضت ما يقرب من عشر سنوات تنتقل بين مصحات الامراض العقلية دون أن تجد علاجا لانفصام الشخصية الذى كان له أعظم الأثر على حياة زوجها وأدبه . وقد أدمن فيتزجيرالد الخمر ، وذهبت بجزء من رشده هو أيضا ومات شابا من جراء ادمانه . وكان يقدم نفسه للناس بقوله : « ف . سكوت فيتزجيرالد ، السكير المعروف » وقال له همنجواى مرة : «أنت مدمن خمره ولكنك لا تختلف فى هذا عن أغلب الكتاب المجيدين » .

وقد جربت زوجته التأليف هى أيضا ولا غرو فقد جربت كل شىء مما هو مذكور فى المؤلفات التى وضعت عنها وعن زوجها — ولها رواية واحدة . ويقرر النقاد الامريكيون أن زيلدا تتمثل فى كل روايات فيتزجيرالد ، كما تمثلت فى حياته ، فهى « جلوريا باتش » فى (الجمال واللعنة) ، وهى « نيكول دايفر » فى (ليلة ناعمة) وهى « ديزى بوكانان » فى (جاتسبى العظيم) .

ويندر أن تقرأ شيئا عن فيتزجيرالد لا يأتى على ذكر زوجته وحياتهما وانفصالهما وما عرف عنهما من الصخب وحب التهريج والمغامرة ، وقد قفزا ذات مرة بملابسهما كاملة فى نافورة بميدان عام ، لانها اقترحت عليه « أن يفعلا شيئا » ، ودعيا مرة لحفل عند المنتج السينمائى الشهير « صمويل جولدوين » فدخلا الحفل يمشيان على أربع .

وقد صدر أخيرا كتاب باسم « زيلدا » لمؤلفة اسمها «نانسى ميلفورد» تحكى فيه أن فيتزجيرالد دعى لأول مرة للعشاء فى منزل والدى زيلدا وبينما هم يأكلون أغضبت اباها فنهض يجرى خلفها والسكين فى يده . وكان زواج فيتزجيرالد وزيلدا تاليا لهذا الحادث .

هذه الرواية :

وقد ظهرت رواية « جاتسبى العظيم » سنة ١٩٢٥ — وكان فيتزجيرالد اذ ذاك فى السابعة والعشرين — وقرأها عند صدورها ت . س . اليوت ، وكتب له يقول « لقد شوقتنى هذه الرواية وأثارتنى أكثر من أى رواية انجليزية أو أمريكية جديدة ، لعدة سنوات » ويعدها النقاد أول عمل يظهر فيه اتقانه لصناعة الكتابة ، ويقولون أنه كان قبل كتابتها منكبا على مؤلفات جوزيف كونراد وويلاكاتر . ويقول عنها الناقد

الامريكي المعاصر روبرت فرانزورث في مقالة حديثة : « انها تتميز بمتانة التركيب والاسلوب السحري ، والاكثر من ذلك أنها تفتح أعيننا على حقيقة السراب ، لأول مرة ، يصف فيتزجيرالد السبي البابلي الذي يختفي وراء أضواء عصرنا الحديث ، عصر سطوة المال ، ان أبطال فيتزجيرالد وبطلاته يحلمون بالشباب والصحة والجمال والثراء ، ويظنون أنفسهم قادرين على اتيان كل شيء وقد كان هذا هو حلم فيتزجيرالد نفسه » .

الرواية الدرامية :

يعرفها أدوين ميور في كتابه « بناء الرواية » بقوله : « **ان الشخصيات ليست جزءا من الحبكة ولا الحبكة مجرد اطار يحيط بالشخصيات ، بل على العكس ، كل منهما يرتبط ارتباطا وثيقا بالآخر ، ان الصفات التي تتصف بها الشخصيات هي التي تقرر الأفعال ، والافعال بدورها تطور الشخصيات . ان الرواية الدرامية في أعلى درجاتها تتآلف مع التراجيديا الشعرية ، كما تتآلف رواية الشخصية مع الكوميديا** » ثم يقول: « ان الرواية الدرامية – كرواية الحدث وخلافا لرواية الشخصية – تتطلب الحبكة المحكمة ، ولكن الفرق بينها وبين رواية الحدث هو في دوافعها ، وهي دوافع داخلية تماما ، انها تثبت أن المظهر والحقيقة شيء واحد ، وان الحدث هو الشخصية ، والشخصية هي الحدث » . ويقول أ . م فورستر في كتابه « جوانب الرواية » « الحبكة شيء مثير ، وقد تكون جميلة ولكن، ألا يحتمل أن تكون شيئا مستعارا من الدراما ، من القيود المكانية للمسرح؟ ألا يمكن للفن القصصي أن ينتج اطارا لا يكون منطقيا الى هذا الحد ولكنه برغم ذلك يكون أكثر مناسبة للابداع القصصي ؟ يقول الكتاب المحدثون ان هذا ممكن .. » .

وقد كان ظهور هذين الكتابين لاحقا لظهور رواية فيتزجيرالد ، ولكن أدوين ميور يفضل أن يتخذ أمثلة للرواية الدرامية من نوع (كبرياء وتحامل) لجين أوستن ، « ومرتفعات وودزنج » لا ميلي برونتي و (جين اير) لشارلوت برونتي وان أخذ عليها خطأ فاحشا هو أنها لجأت الى القضاء والقدر في حل المشكلة الدرامية بأن أشعلت حريقا لتتخلص من زوجة روتشستر المجنونة ، وبذلك أخرجت روايتها من عالم الدراما . وبالرغم من أن ميور يربط الرواية الدرامية بالتراجيديا فان المثل الذي يعترف به تماما وهو « كبرياء وتحامل » ، تنتهي فيه الرواية نهاية سعيدة ، وما زال هذا يتفق مع قوله : « التوازن أو الموت هذان هما النهايتان اللتان تتحرك نحوهما الرواية الدرامية ويتخذ الاول عادة شكل الزواج المتناسب » ، أقول : بالرغم من أن اختياره لرواية أوستن كنموذج يتفق مع قوله هذا ، فانه لم يأت لنا بنموذج يمثل النهاية الأخرى رغم أن رواية فيتزجيرالد كانت تحت يده وهي تمثل النهاية الفاجعة في أعلى مراحلها ، النهاية الفاجعة كحل للموقف الدرامي الكامل ، وذلك بالرغم من أن ميور كان مطلعا على أحدث نتاج عصره ، وهو يشير في كتابه هذا لكتاب فوريستر الذي صدر قبله بسنة واحدة .

شخصيات الرواية :

كأية رواية محكمة الحبكة ، تقتصر الشخصيات على عدد قليل ، وهم :

١ – **توماس أو توم بوكانان** ، ثري أمريكي ، فاحش الثراء ، شاب ، ورياضي ، نزح من شيكاغو الى الساحل الشرقي ، يعيش في ضاحية من ضواحي نيويورك ، هي جزيرة (لونج آيلاند) .

٢ – ديزي بوكانان ، زوجته ، تنتمي لاسرة ثرية من غرب الولايات المتحدة .

٣ – جوردان بيكر ، صديقة ديزي ، بطلة رياضية شهيرة .

٤ – نيكولاس أو « نك » كاراواي ، قريب ديزي وزميل توم في الجامعة ، ويتعرف على جوردان عن طريقهما ويصادقها . أصله من أسرة كبيرة في الغرب ولكنه ينزح الى الشرق ليشتغل بالاوراق المالية . كاراواي هذا هو الذي يحكي لنا القصة بأكملها ، ولذلك فهو صاحب وجهة النظر فيها .

٥ – ميرتل ولسون ، عشيقة توم ، امرأة رقيقة الحال بالمقياس الامريكي .

٦ – ولسون ، زوج ميرتل ، صاحب جاراج ، رجل (غلبان) كما يقول .

٧ – جيمس أو « جاي » جاتسبي ، جار كاراواي ، نعرف في بداية الرواية أن لديه مالا كثيرا وأنه يعيش عيشة البذخ ، محاط بالغموض، تحكي عنه حكايات كثيرة وغريبة ، لا أحد يعرف الحقيقة ، سوى أنه يقيم حفلات يدعو اليها كل من هب ودب ، من يعرفه ومن لا يعرفه .

وكل ما عدا ذلك هم ممن يسمونهم في السينما « الكومبارس » .

الشكل والزمان :

تحكي الرواية ، كما أسلفنا ، بضمير المتكلم ، والمتكلم هو المستر كاراواي رغم أنه أقل الناس تدخلا في مجريات الحوادث ، ولكنه لا يمكن أن ينفصل عنها ، كما هو متوقع في رواية الحبكة ،

كل شخصية وكل حدث ، بل وكل جملة تقريبا، جزء من الكل الذى لا يمكن تجزئته ·

أما المكان ، فكما يقول ميور : « المكان محدود فى كل الروايات الدرامية ، نجده كذلك عند هاردى ، واميلى برونتى ، هذا التحديد لمسرح الحوادث الذى يسود (المنزل ذو النوافذ الخضراء) وحتى فى (موبى ديك) ، فبالرغم من أن المسرح يتسع اتساعا هائلا (يقصد المحيط) فانه من وجهة نظر معينة ، لا يتغير ، ولا مفر منه · والسبب فى ثبات المكان فى الرواية الدرامية واضح بما فيه الكفاية ، اذ أنه فى مثل هذا المكان المغلق تماما ، يمكن للصراعات التى تصورها أن تنشأ ، وتتفاقم ، ويتحتم أن تنتهى دون أن يهرب أحد ، فالمنافذ كلها مسدودة · لا عجب ان المكان هنا جزيرة مغلقة · أما الزمن فمتغير ، عند جين أوستن واميلى برونتى كما هو عند فيتزجيرالد · فالرواية تبدأ من منتصف الحكاية ، والغموض الذى يحاط به جاتسبى يظل قائما حتى نعرف حقيقته وماضيه شيئا فشيئا ، ثم تستمر الحوادث متسلسلة ، وبين آن وآخر نعرف أشياء أخرى من الماضى ، وهكذا . ويبدو هذا طبيعيا ، فالراوى لم يعرف الحقائق الا بهذا الترتيب ، وهذه هى « وجهة النظر » فى الرواية . وهى وجهة نظر واحدة طول الوقت . وحتى فى رواية جين أوستن « كبرياء وتحامل » ، لم تكن اليزابيث بينيت تحكى الرواية فقد كانت بضمير الغائب ، ولكن وجهة النظر كانت وجهة نظرها هى ، ومن هنا جاء التغير الزمنى ، فنحن نعرف حقيقة دارسى عندما تكشفها اليزابيت ، ولكن هذا بالطبع ليس حتميا فى الرواية الدرامية ، ولا هو كذلك فى الدراما نفسها .

والمكان هو لونج آيلاند ، أوحيان منها ،أحدهما وهو الارقى ، يعيش فيه توم وزوجته ديزى ، والثانى يعيش فيه كاراواى بجوار منزل جاتسبى الفاخر ، أما ويلسون وزوجته فيسكنان فوق الجراج فى الطريق الى مدينة نيويورك ، وأما جوردان فظهورها يكاد يقتصر على نزولها ضيفة على صديقتها ديزى ·

وتقع حوادث الرواية كلها فى الصيف ، وهو صيف حار جدا ، وكاراواى ، بعد أن يقدم لنا نفسه ، يبدأ قصته بقوله « وعبر الخليج تتألق قصور ويست ايج البيضاء الانيقة على صفحة الماء وتاريخ هذا الصيف يبدأ حقيقة بالمساء الذى ركبت فيه سيارتى وذهبت لأتعشى عند أسرة بوكانان ··· » وهكذا يحكى القصة كلها بأسلوب شخص طلب منه أصدقاؤه أن يحكى لهم بالتفصيل قصة سمعوا عنها ، وهو بين آن وآخر يقول «على ما أذكر ·· » أو « هذه النقطة أذكرها جيدا » ، أو « لم أستطع أن أعرف ·· » وهكذا يشعرنا بأن الحكاية حدثت فعلا ، بل أنه يذكر جاتسبى قبل أن يبدأ حكايته عن نفسه ، مشيرا اليه بقوله « الرجل الذى يعطى اسمه لهذا الكتاب ·· »

سياق الرواية :

« **وهكذا قررت أن أنزح الى الشرق وأتعلم تجارة الاوراق المالية ، كل من أعرفهم كانوا يشتغلون بها ولذا خيل الى أنها يمكن أن تعول واحدا بالاضافة اليهم** » ·

بهذه الجملة يبدأ كاراواى وقائع حكايته ، ثم ينتقل الى اقامته فى منزل صغير بجوار قصر جاتسبى ، ثم دعوته الى العشاء عند قريبته ديزى وزوجها توم بوكانان ·

وهناك التقى كاراواى بجوردان بيكر ، وهناك أيضا وهو على العشاء ، دعى بوكانان للتليفون ثم لحقت به زوجته ، ومما سمعه من المحادثة وما قالته له جوردان علم ـ وهكذا نعلم نحن أيضا ـ أن بوكانان له علاقة بامرأة تدعى ميرتل فى نيويورك ·

وهكذا يتم تعريفنا بالجميع وتقفل الدائرة ، لم يبق الا أن نقابل زوج ميرتل وهذا يظهر فى كل مرة يقف فيها توم ليتزود بالبنزين ويفاوضه الرجل فى شراء سيارته ·

وبعد العشاء عاد كاراواى الى منزله ، وبينما هو فى حديقته رأى جاره جاتسبى وهو يقف فى حديقته أيضا يرقب ضوءا أخضر بعيدا على الضفة الاخرى من الخليج ، ورغم الظلام فان كاراواى يجزم بأنه رآه يرتعد ، ثم اختفى فجأة ·

ثم التقى كاراواى بتوم بوكانان زوج قريبته الذى دعاه « ليتعرف على فتاته » . وهنا يلتقى كاراواى بعشيقة توم فى شقة يستأجرها لها فى نيويورك حيث يتقابلان مع أصدقائهما ·

وذات صباح حضر سائق جاتسبى ليدعو كاراواى لاحدى حفلات جاره اللامعة ويحضر كاراواى الحفل ويقابل أشخاصا كثيرين ممن يزدحم بهم المكان ولكنه لا يتعرف على مضيفه الغامض الا قرب نهاية الحفل ، وبما يبدو أنه صدفة محضة .

ثم يبدأ جاتسبى فى التودد لكاراواى ،ويدعوه مرة لتناول الغداء معه فى مطعم بالمدينة حيث يقابلان صديقا قديما لجاتسبى هو مائير ولفشايم، رجل الاعمال اليهودى،والمؤلف يصف هذا الرجل وصفا مضحكا ، فهو يتميز بمنخارين ينبت منهما شعر طويل ، وهو يحدق فى كاراواى بمنخاريه هذين وليس بعينيه ، وينطق الكاف جيما ،ونعرف

من المحادثة ، خاصة عندما يذهب جاتسبى للتليفون ، ان ولفشايم يكن اعجابا كبيرا ٠٠ بجاتسبى ، فهو خريج « أكسفورد » وجنتلمان ، ٠٠٠٠ الخ ويعرض ولفشايم على كاراواى أن يساعده فى محيط العمل ويدهش كاراواى ويتدخل جاتسبى لاسكات ولفشايم ونفهم أن الاخير تحدث فى هذا بايعاز من جاتسبى ولكن ذلك جاء قبل أوانه ٠ ثم يغادرهما ولفشايم ونعرف من جاتسبى أنه نصاب كبير لم يتمكن القانون من الامساك به ثم يظهر توم بوكانان فجأة ويقدمه كاراواى لجاتسبى ٠

وذات مساء تحكى جوردان لكاراواى قصة معرفتها بديزى عندما كانا فى صباهما ٠ ومنها أنها رأتها مرة بصحبة ملازم بالجيش يهيم بها حبا عرفتها به وكان اسمه : جاى جاتسبى ٠ ثم تمر فترة لا تراها فيها ثم تدعى لحفل زواجها بتوم ، وتدخل جوردان غرفة ديزى قبل حفل عشاء زفافها بنصف ساعة فتجدها ممسكة بالزجاجة فى يدها وخطاب فى يدها الاخرى وهى «سكرانة كالقرد» وتصيح بها :

– قولى لهم ان ديزى قد غيرت رأيها ٠

وفرطت عقد اللؤلؤ وطلبت اعادته الى العريس « لصاحبه كائنا من كان » واستعانت جوردان بالخدم وأعطوها حماما باردا وأسعفوها بالنوشادر والثلج والبسوها ملابسها وأصلحوا العقد وفى اليوم التالى بدأت شهر العسل دون أن يبدو عليها شىء مما حدث ٠

ثم تستمر جوردان فتقول ان سكن جاتسبى بالقرب من ديزى ليس مصادفة ، بل انه اشترى هذا المنزل ليعيش فيه قريبا من فتاة أحلامه ، وهنا يعرف كاراواى أنه عندما رأى جاتسبى يحدق فى الفضاء ويمد ذراعيه ويرتعد ، لم يكن يعد النجوم وانما كان ينظر من بعيد الى منزل حبيبته التى أحبها منذ صباه ولم يفقد الامل فى وصالها ٠

ثم تبلغ جوردان صديقها كاراواى أن جاتسبى يرجوه أن يدعو قريبته لتناول الشاى عنده ويدعوه هو أيضا حتى يمكنه مقابلتها ، أو بعبارة أخرى « يوفق راسين فى الحرام » وأنه رأى توسيطها فى هذا الشأن لانه يخجل من مواجهته بهذا الطلب ، أما لماذا لم يكلف جوردان نفسها بذلك فلأنه يريد أن يدعو حبيبته القديمة لمشاهدة « قصر الامانى » أو المنزل الفاخر الذى يعيش فيه ٠

ويقول المستر كاراواى : « ان تواضع الطلب هزنى » ، ثم يسأل جوردان :

– وهل كان لابد أن أعرف كل هذا لكى يطلب شيئا بسيطا كهذا ؟

– انه يشعر بأنه قد انتظر طويلا ، ويخشى أن يمس هذا الطلب شعورك ٠

وهكذا « تأخذه النخوة » ويجمع الشتيتين على فنجال الشاى عنده وتبدأ قصة الحب من جديد بعد أن انقطعت خمس سنوات ، ويعرض عليه جاتسبى أن يرتب له بعض الصفقات وهو نفس العرض الذى كان قد شرع فيه ولفشايم ، ولكن كاراواى – رغم حاجته – يعتذر ، حتى لا يكون ذلك « مكافأة على خدماته » فهو أرفع من ذلك.

وفى نفس الوقت يتعرف جاتسبى على توم بوكانان زوج حبيبته ، وذات يوم يدعى لتناول الغداء عندهما ، ويوجد أيضا جوردان وكاراواى ثم يقرر الجميع النزول الى المدينة بعد الغداء وهنا نبدأ فى الاحساس بأن المؤلف قد أصبح –مثلنا– يواجه المشكلة ويفكر فى كيفية حلها ، وهو الموقف الذى نجد أنفسنا فيه ونحن فى المسرح أو السينما ونسأل أنفسنا : كيف ستنتهى الحكاية ؟

يبدأ الموكب فى التحرك ، ويقترح توم أن يقود هو عربة جاتسبى وهى من طراز جديد وغريب ، ويقودها فعلا ولكن زوجته تهرب منه وتركب مع جاتسبى الذى يقود عربة زوجها ، حسنا ، توم يقود سيارة جاتسبى ومعه كاراواى وجوردان ، ويبدأ الحديث أثناء الطريق ونفهم أن توم بدأ يدرك أن هناك «شيئا» بين زوجته وجاتسبى، وانه بدأ يتحرى عن الرجل ويكتشف زيف الهالة التى يحيط بها نفسه ، وأن مصدر ثرائه أعمال غير مشروعة ٠٠٠٠ الخ ونحن نعرف من توم قبلا أنه غير راض عن « أحوال النساء هذه الايام وأن اسرافهم فى اللف لا يعجبه » (ماذا يا ترى كان يقول لو عاش ليشهد حركة النساء الامريكيات هذه الايام ؟) ثم يتوقف توم بسيارة جاتسبى ليزودها بالوقود من جراج ويلسون ، وهكذا تراه حبيبته ميرتل وهو يقود هذه السيارة وتظن أنها سيارة أخرى يملكها ، وكذلك يظن زوجها ويلسون ٠

ثم يتقابل الجميع فى فندق بالمدينة وهنا يبدأ الموقف الدرامى فى أوضح صورة له :

قال توم :

– أريد أن أعرف ما الذى يريد مستر جاتسبى قوله ٠٠

– ان زوجتك لا تحبك ، ولم يسبق لها أن أحبتك ، انها تحبنى ٠

– لا شك أنك مجنون ٠

انتفض جاتسبى واقفا ، منفعلا ، وصاح :
ـ انها لم يسبق أن احبتك مطلقا ، سامع ؟ لقد تزوجتك فقط لأنني كنت فقيرا ونعبت هى من الانتظار ، وهذه غلطة شنيعة ، ولكنها لم تحب أحدا سواى .

وسار جاتسبى ووقف بجوارها قائلا بجدية :
ـ ديزى .. لقد انتهى كل هذا الآن ولم يعد يهم ، فقط أذكرى له الحقيقة ، وهى أنك لم تحبيه أبدا ، وينتهى الموضوع الى الابد .

فنظرت اليه كالعمياء :
ـ وكيف .. كيف يمكننى أن أحبه ؟ كيف يمكن ؟
ـ انت لم تحبيه أبدا .

فترددت ، ووقعت عيناها علينا ، جوردان وأنا ، كأنها تطلب العون ، كأنها قد اكتشفت أخيرا ما تفعله ، بل كأنها لم تكن أبدا تنوى عمل أى شىء ، ولكنها قد فعلت .. وفات الاوان ، وقالت بجهد واضح :
ـ لم أحبه أبدا ..
وتساءل توم فجاة :
ـ ولا فى كابريولانى ؟
ـ لا ...

ولا تستمر المحادثة طويلا ، بعد ذلك يمضى توم ليكشف من أسرار جاتسبى ما يعرفه وهو أنه جمع ثروته من بيع الخمر الممنوعة ، ولجأ الى كل حيلة أخرى لذلك وأخيرا تنهار مقاومة ديزى ومعها مقاومة جاتسبى نفسه ، ويأمر توم زوجته بالعودة الى المنزل فى سيارة جاتسبى ، ولما تنظر اليه متسائلة ، يؤكد لهـا « بترفع » أنه لن يضايقها بعد الآن . بل أنه يحدد بوضوح « فى سيارة جاتسبى » مع أنهما لم يأتيا بها بل جاءا فى السيارة الاخرى .

هل كانت عودة ديزى مع جاتسبى فى سيارته وسيلة يثبت بها توم لزوجته أنه ليس خائفا عليها منه ؟ لا يبدو ذلك مقنعا فهى « هوائية » جدا ، وقد أكد هذا الموقف الاخير ذلك ، والسبب الوحيد الذى يبدو مقنعا هو أن المؤلف بدأ يمهد للحبكة ، وفى ظنى أن هذه النقطة يظهر فيها شىء من الاصطناع . تخرج ديزى مع جاتسبى عائدين الى المنزل اذن ـ مع انهما لا يسكنان منزلين متجاورين ، بل بينهما الخليج ، مما يظهر ما ذهبنا اليه من الاصطناع .. وينصرف الباقون فى سيارة توم .

موقف درامى نموذجى :

وقبل أن نستمر ، يحسن أن نتوقف هنا لنتأمل ما سردناه حتى الآن . هذا الموقف الدرامى كان نموذجيا ، فهو يحافظ على ثبات الشخصيات كما كانت منذ البداية ، فموقف ديزى هنا يتفق مع موقفها يوم زفافها ، جاءها خطاب من جاتسبى فقررت الغاء زواجها ثم أقنعوها وصحت فى اليوم التالى ناسية كل شىء ، وجاتسبى ، الرجل الغامض ، انكشف عنه القناع ، ولكنه ظل كما هو ، الشاب الفقير وسط الاغنياء فى مجتمع يعبد المال ، حتى بعد أن صار غنيا ، ظل كما هو منبوذا وخسر المعركة ، « هيتكليف القرن العشرين » لم يستطيع أن يصمد . توم ،الزوج الغيور بمقاييس الامريكان ، هلاس يعتقد أن الهلس من حق الرجل فقط ، ولكنه مستعد « للتفاهم » خرج من المعركة بما يعده الزوج الامريكى ـ حتى فى هذا العصر ـ انتصارا ساحقا . هذا الموقف يوضح لنا تماما ما يقصده ميور بقوله : « ان الصفات التى تتصف بها الشخصيات هى التى تقرر الافعال ، والافعال بدورها تطور الشخصيات » ولنلاحظ هنا أن المقصود بتطوير الشخصيات ليس أنها تتغير ، ان الذى يتطور هو معرفة القارىء لها ، ولكنها لا تناقض نفسها أبدا .

لو أن هذه كانت رواية شخصيات لانتهت هنا وانصرف كل لحال سبيله ، ولكن الرواية الدرامية لا تتركنا معلقين ، ديزى تقود سيارة جاتسبى وهو جالس بجوارها (اصطناع آخر) ، ميرتل، عشيقة توم ، تتشاجر مع زوجها الذى يخمن أن لها علاقة برجل لا يعرف من هو ، يضربها وتفر من المنزل (زوج أمريكى أجدع حتى من توم بوكانان) ترى سيارة جاتسبى فتظن أنها سيارة توم وقد سبق أن رأته يقودها ، تسرع نحوها فتصدمها السيارة وتموت .

هذا أول حكم اعدام يصدره المؤلف، انه يعرف أن الزوج الامريكى لا يقتل زوجته لسبب كهذا ، يوبخها ، يضربها على الاكثر ، لا يوجد « عطيل » فى الدنيا الجديدة ، فلنبدأ سلسلة الموت بهذه الطريقة اذن ، وهكذا تنحل مشكلة ميرتل أما مشكلة توم المزدوجة فقد انحلت من الناحيتين، زوجته تابت وعشيقته ماتت فلا داعى لموته اذن، بالعكس تماما . ولكن ما زال هناك جاتسبى ، هل يظل يحلم بديزى الى الابد ؟ ان الموت راحة لمثل هذا العاشق المعذب ، فليمت اذن بيد ويلسون الذى سمع وصف السيارة التى صدمت زوجته فيجرى الى توم الذى كان يقودها عندما جاء يبتاع البنزين ، ويذكر له توم الحقيقة ، وهى الحقيقة فعلا ، انها سيارة جاتسبى ، وظنا من ويلسون أن جاتسبى هو عشيق زوجته ، فانه يقتله ، ليس لانه ـ فيما يظن ويلسون ـ كان على علاقة بها ، ولكن لانه قتلها ، داسها بسيارته ولم يتوقف .

وكان جاتسبي ينوى أن يقر أمام الشرطة بأنه هو الذى كان يقود السيارة ، ولكن القــدر لم يمهله فقد كان ينزلق على عائمة فى حمام السباحة بمنزله ويفكر فى هذه المشكلة وينتظر أن تكلمه ديزى فى التليفون وبدأ يشك فى أن هذه المكالمة لن تأتى أبدا :

« بدأ جاتسبي يحس بأن هذه المكالمة لن تأتى، ولعله لم يعد يهتم • اذا كان هذا صحيحا فلابد أنه كان قد بدأ يحس بأنه فقد دنياه الدافئـــة القديمة ودفع ثمنا باهظا لحياة طويلة عاشها بحلم واحد فقط » •

وتنتهى الرواية بكاراواى وهو يحاول ان يجد من يحضر جنازة جاتسبى دون فائدة ، حضر أبوه من بعيد ، أما اليهودى ولفشايم فأخذ يتهرب حتى دهمه كاراواى فى مكتبه واقتحمه عنوة ، فاعتذر بأنه لا يجب أن يحضر جنازة قتيل (لو كان هو الذى قتله لحضرها ؟) لان هذا — فى رأيه — يجعله يدخل فى المشكلة ولأنه «يفضل أن يظهر صداقته لاصدقائه وهم أحياء ، وليس بعد موتهم » •

وأما جوردان فتنقطع علاقتها بكاراواى لانهــا وجدت رجلا أظرف منه ، وأما الخدم ، فلم نعرفهم جيدا والا كان المؤلف زوجهم أو قتلهم •

نهاية الرواية :

وهكذا تنتهى هذه التراجيديا نهايات سيئة كلها • حتى توم وكاراواى يتقابلان صـــدفة ويحـــاول كاراواى الابتعـــاد عن توم ويرفض مصافحته والآخر يعـــاتبه ويعتذر له بأنه كان مضطرا لان يذكر لويلسون أن جاتســـبى هو صاحب السيارة خوفا من السلاح الذى يحمله لعل القارىء العربى يدهش لمثل هذا! الموقف توم بوكانان هو الذى يعتذر لـكاراواى رغم أن دور كاراواى فى الجمع بين زوجة توم وعشيقها القديم هو الذى يوجب الاعتـــذار على الاقل • ثم يلجأ المؤلف فى الصفحة الاخيرة الى ما يعـــد منتهى الرومانسية • كاراواى بمفرده بين الاطلال لقـد خلال منزل جاتسبى وكاراواى قرر الرحيـــل أيضا :

« كان منزل جاتسبى ما يزال خاليا عنـــدما رحلت ، والحشائش فى حديقته قد نمت بقـــدر ما نمت فى حديقتى •• بدأت انفق ليالى الاحد فى نيويورك لان حفلاته الباهرة كانت ما تزال ماثلة أمامى حية •• الى حد أننى كنت أسمع الموسيقى والضحكات خافتة ومســـتمرة من حديقتـــه والسيارات وهى تصعد وتهبط على منحـــدره • وذات ليلة سمعت سيارة حقيقية ورأيت أنوارها تتوقف عند الدرجات الامامية ولكنى لم أحاول معرفة الحقيقة ، لعله كان ضيفا أخيرا كان فى آخر الدنيا ، ولم يعرف أن الحفل قد انتهى » •

لقد آمن جاتسبى بالضـــوء الاخضر ، هذا المســـتقبل الملىء بالصخب واللذة الذى ينسحب أمامنا سنة بعد سنة • لقد هرب منا ، ولكن • لا يهم ، غدا سنجرى بسرعة أكبر ونمد اذرعنـا لأبعد ، وذات صباح جميل ••

وهكذا نمضى ، زوارق ضد التيـــار ، تؤخذ للخلف بلا انقطاع ، الى الماضى • وأظن بعد هذه الخاتمة أن المؤلف قد أتى بكل شىء بحيث يجعل من روايته شيئا لا ينسى ، لقد ربط قصته بالمكان ربطا أبديا وقرر ألا يتركنا الا وقد مزق قلوبنا حتى نظل الى الابد نتساءل عمـــا حدث يا ترى لديزى ؟ ومسكين جاتسبى ، وهذه من علامات قصص الحب الدرامية ، تظل فى قلوبنـــا الى الابد •

الخلاصة :

ان أميز ما يميز الرواية الدرامية هو الوحدة، والتماسك • هذه الرواية مثلا كلها قطعة واحدة، لا يشعر القارىء بأن هناك جملة واحدة يمكن أن تحذف ، بل ان الرواية والمؤلف نفسه ، وحياته، ومأساته ، كل هذا قطعة واحدة وجزء لا يتجزأ •

أهم ما فيها — شخصياتها وأثر كل منهـــا فى الآخرين والأخريات أما تصـــويرها للمجتمع فلا يأتى الا لخدمة الحبكة الدرامية فقط • انها كما يقول ميور : « **شخصياتهـــا ليست مجرد ناس نســـتمتع بمعرفتهم ، انهم يؤثرون فى الحوادث يخلقون صعوبات وفيما بعد وفى ظروف أخرى يحلونها • ولكن حبكتها تختلف عن حبكة رواية الحدث فى انها نابعـــة من الداخل ، ان رواية الشخصية تظهر التناقض بين المظهر والحقيقة ،بين الناس كما يقدمون أنفسهم للمجتمع وحقيقتهم ، ولكن الرواية الدرامية تثبت أن المظهر والحقيقة شىء واحد ان الشخصـــية هى الحدث والحدث هو الشخصية » •**

أليست هذه هى ديزى بوكانان بعينها ؟

« هنـــاك تجـــاذب مستمر فى الشخصيات الدرامية ، التجاذب بين اكتمال هذه الشخصيات الذى يرى كقدر وبين تطورها الذى يرى كبناء وهنا تظهر مشكلة الزمن فى مفهوم الشـــخصية ذاته ، انه العنصر الذى يفصح عن الشخصية • ولذا فان نهاية الرواية الدرامية بالغة الأهميـــة عظيمة الدلالة انها ليست مجرد انهاء لها وانما هى التنوير النهائى » •

أليس هذا هو ما حـــدث فى تعليق كاراواى النهائى وتأملاته عند الشاطىء ؟





عدنان الداعوق

بالأمس ٠٠ بالأمس فقط ابتسمت لى ٠٠٠٠

فاجأتنى هذه الابتسامة عبر أغوار سحيقة من النسيان ٠

كدت أنسى فى يوم من الأيام من انا ٠٠ كدت أضيع بين زحمة الأسئلة التى تطرق رأسى بلا هوادة ليل نهار ٠٠

وضاعت الابتسامة بين آلاف الوجوه المارة ، ونسيت فى لمح البصر كيف كانت ٠٠ ولمن كانت ٠

اجتمع الرفاق بالأمس فى منزل « وحيد » ٠٠

وذلك هو الاجتماع المعتاد ، ففى يوم الجمعة من كل اسبوع يجتمعون ، وهناك يتحادثون فى الفن والفكر والادب والموسيقى والمرأة ٠٠ وكل شىء ٠

ودارت عجلات الحديث ٠٠ وكان كل منا يبغى السبق ، كلنا يريد ان يبرهن على ثقافته ٠٠ على اطلاعه ٠٠ على آفاقه البعيدة وتأملاته اللا محدودة ٠

وكنت الصامت الوحيد بين جمع الرفاق ٠

وما أن مرت اللحظات حتى أحسست اننى أضفى على الجو الثرثار ثقلا من الكآبة لا ينتهى ٠

وانتبهت الى امرى فجأة ٠٠٠

كانت أكثر من عين تراقبنى ، وأكثر من سؤال يضج فى صدور الرفاق ويبحث عن سر صمتى وكآبتى ٠

وتجرأت اخيرا ٠٠٠

فلملمت نفسى ، وخرجت من منزل « وحيد » ورحت اضرب فى شوارع المدينة الخالية بعد منتصف الليل ، هائما ، باحثا عن شىء لا اعرفه ٠٠ عن سر لم استطع كشفه ٠٠ عن حيرة تستبد بى وتغلق دونى سبل الفرج والحرية ٠

كتبت فى اليوم الثانى كتابا الى مديرى فى العمل ، قلت فيه :

« سيدى المدير »

لما كنت ممن يبحثون عن العقل السليم فى الجسم السليم ..

ولما كنت ممن لا يريدون ان يقتاتوا من لحوم الناس وهى نيئة ..

ولما كنت ممن لا يريدون حفر الحفر لدفن الناس فيها وهم احياء ..

اتقدم اليك بقبول استقالتى منقذا نفسى من ورطة ابدية لا استطيع الانسجام معها .

واذ اترك مكانى شاغرا ، ارجو ان تتاح لكم الظروف للبحث - وانتم اصحاب خبرة فى أكل لحوم البشر - عن موظف يستطيع ان يحل مكانى عن جدارة .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام . »

●

ظللت وراء مكتبى انتظر كلمة الفصل من مديرى بعد أن أدخل له رئيس الديوان كتاب استقالتى .

وبدأت أقطع الوقت الممل فى التدخين والتفكير .

وراحت الصور تمر أمام بصرى فى تلاحق وتسابق :

لقد رأيته بعينى وهو يهم بحرق مخزن الارز ، انه من المقربين للسيد المدير .. موظف ذكى ونشيط ، يهتم قبل كل شىء بالسرقة .. والسرقه لديه هواية توارثها عن اقدم آبائه .

أبوه من قبــل قضى عمره فى جمع عينات لما كان يسرق حتى فاضت عنابر بيته بالعينات .

وورث هــذا الوريث العريق عن أبيه حب الخير ، وحب النــاس ، وحب مديره أيضا .

انفتح الباب فجأة .. وظهر من خلفه مديرى ، كان يبتسم وهو يمسك بيده كتاب استقالتى .

رايته من خلال صورة عريقة فى القدم .. رجل فى عز الرجولة قفلت فى وجهه الأبواب كل الأبواب .. لانه لا يعرف أبدا متى يقول كلمة الصدق ، وهكذا تماما فعل آدم .

آدم نفسه طرد من الجنة ، وراح يبحث عن المتاعب فى أرض المتاعب .. من شركة الى شركة .. ومن مؤسسة الى أخرى ، وعين آدم ناظرا فى طاحون ، فرأى صــاحب الطاحون يقتطع من كل كيس من الدقيق ثلثا ، يذهب هذا الثلث الى عنابر خاصة تباع فى نهاية الأسبوع بالجملة .

وثار ...

ثار ناظر الطاحون على صاحب الطاحون ، وضربه بالعصـــا ، وقال له أنت لص تسرق طحين الفقراء ...

وابتسم صاحب الطاحون ، وقال له :

- أيها الغبى .. أيها الغبى ... لن تكون رجلا فى يوم من الأيام .

ثم أخذ العصا من يده ، ورماه وسط الشارع ، وقال له :

- اذهب .. اذهب ، فلن تحصل فى يوم على حفنة دقيق .

وخرج آدم يبحث عن مصدر الرزق ...

وعين حارسا ليليا فى سوق التجار .

كان يسهر الليل بطوله .. ولا ينام الا فى النهار .. وفى نهاية الشهر ، حين ذهب ليتسلم مرتبه ، وجد كتابا فى انتظاره ، ففضه وراح يقرأ :

« .. لم نعد بحاجة اليك ..
انك غير اهل للعمل على الاطلاق ..

لقد عيناك حارسا لتنام فى الليل وتسهر فى النهار، وبهذا فقد خالفت قوانين الطبيعة فاللصوص لا يستطيعون السرقة الا فى الليل .. وفى الليل انت تسهر كالقدر .. كالاجل المحتوم دون ان يغمض لك جفن، حتى ضاق اللصوص بك ، وها هم اليوم مضربون عن العمل .. واضرابهم سبب القلق فى المدينة ، ومن جراء هذا الاضراب عم الفساد ، وتفشى المرض ، واصبحت الحياة فى المدينة لا تطاق .

لذلك :

ونزولا على رغبة اللصوص المضربين عن العمل وجدنا انه من الانسب لكى يعود الى المدينة وجهها الناصع وتاريخها المجيد ، ان نكف يدك عن العمل .. ونعتبرك مستقيلا . »

●

وراح آدم يبحث عن لقمة العيش .

وقف بباب دكان جزار ...

الناس يتزاحمن بالمناكب ، كل يبغى اللحم ينتظر الفرج ..

والجزار رجل عملاق ، يقف كالمارد خلف شرائح اللحم المعلقة .

كان يقبض من الناس نقودا ثمنا لما يبيع ..

وكان يبيع العظام .. اما اللحم ، فكان من نصيب الكلاب .

وبعد ان ينصرف الناس من امام دكان الجزار ، كان يأتى دور الكلاب .. فتقف الكلاب فى صف طويل ، وبانتظام باهر .. كل كلب ينتظر دوره .. يتناول شريحة حمراء شهية ، ويومىء للجزار برأسه شاكرا ومقدرا .. وينصرف .

وآدم يبحث عن لقمة العيش .

يقف بباب الجزار ، يسأله العمل لديه ، لقاء اجر رمزى بسيط ــ وكان قد مر على آدم أكثر من عدة أيام وهو يبحث عن لقمة ، لقمة يابسة لتسقط فى احشائه اليابسة .

●

فسأله الجزار :

ــ ما اسمك .. ؟

قال آدم بانكسار :

ــ آدم ...

قال الجزار :

ــ وماذا تعرف عن دون كيشوت .. ؟

قال آدم :

ــ كان بائع لحم شريف .

قال الجزار :

ــ وماذا تعرف عن اعمدة الحكمة السبعة .. ؟

قال آدم :

ــ الماء ، والهواء ،والطعام ، والكساء ، وحفظ النسب ، واتقاء الخطر ؛ وحسن المعاملة .

قال الجزار :

ــ آسف جدا . لا استطيع أن أجد لك عملا عندى .. فزبائنى كلهم من الكلاب .. وانا أرجو ممن يعمل عندى ان تكون ثقافته راقية ، ثم أن يكون مهذبا مع الكلاب..

فالكلاب لا تقبل قلة التهذيب ٠٠ ورخصـــة عملي ستسحب منى ان أنا أسأت الى زبائنى ٠

وانصرف آدم ٠٠٠

وطاف الدنيا ، وشهد ولادة الانسان ٠ الانسان العصرى ، الانسان الذى فوق كل القيم ٠٠ الانسان الذى ينتسب الى كل فصيلة ٠

●

المدير يقف بباب مكتبه وينظر الى مبتسما ٠

وتطول وقفته ، ويلوح لى بيده ، وبالكتاب الذى رفعته اليه مستقيلا فيه من عملى ٠

واخيرا ، يومىء الى برأسه ٠٠ ويقول بهمس :

ــ تفضل الى مكتبى ٠

وانهض ، حاملا فوق ظهرى كل اعباء آدم الثقيلة عبر القرون الطويلة الممتدة ، وأجر نفسى جرا الى مكتبه ٠

اشار الى مقعد مريح ، وقال :

ــ تفضل واجلس هنا ٠

جلست ، وانا اترقب زوال قوانين الطبيعة ٠٠٠

فقدم لى سيجارة فاخرة ، ثم جلس امامى ، وقال برقة متناهية :

ــ أأنت عازم على الاستقالة ٠ ؟

قلت فى استخفاف :

ــ بل عازم على الخلاص ٠٠

قال :

ــ ولكن ثقافتك محدودة ٠٠ فانت لا تكاد تعرف من هو دون كيشوت ، ولا تستطيع كذلك ان تعدد اعمدة الحكمة السبعة ٠

قلت :

ــ ولكننى ابغى ان اخلع عنى عبثا ابديا مرهقا ٠

قال ضاحكا :

ــ ولكن هذا سيكلفك جلدك ٠

قلت فى ابتسامة ساخرة :

ــ سأخلع عنى جلدى ٠

نهض مديرى محتدا ، واطفأ سيجارته فى صحن كبير ، وقال :

ــ أتعرف مصير ذلك ٠٠ ؟

قلت ، وانا اغوص فى مقعدى :

ــ اجل ٠٠ اعرف ، اعرف ٠

وابتدأ صراخه يعلو ٠٠ ويعلو ، حتى بعد ان اغلقت الباب خلفى وانصرفت ٠

فى الطريق نماذج لبشر من صنع الآلة ٠٠٠

اناس يركضون خلف الاقزام ٠٠

واناس يتمددون بعضهم فى لصق بعض ، ويفترشـــون الأرض لتمر من فوقهم الخنافس فى استعلاء ٠٠

والآلة فى دوران مستمر ٠٠

والانتاج يتضخم ، ويتضخم ٠٠ وتبدأ عملية التصدير الى الخارج ٠

وقفت امام دكان الجزار ٠٠

فرأيت الناس والكلاب جنبا الى جنب ، كل ينتظر دوره دون تزاحم أو تدافع ٠ وما أن شاهدنى الجزار ، حتى هرع الى وساطوره الضخم بيده ، وقال بشوش الوجه واللسان :

ـ سيدى ٠٠ لن أبيع اللحم الا لك ٠٠

اللحم الجيد والطازج حفظته لسيادتك ٠٠٠

قلت للجزار مبتسما :

ـ أتعرف من هو دون كيشوت ٠٠ ؟

قال فى خنوع :

ـ اجل يا سيدى ٠٠ اجل اعرفه ٠

وتلعثم ٠

قلت امعانا فى اذلاله :

ـ قل لى من هو اذن ٠٠ ؟

قال :

ـ هو أنا يا سيدى ٠

ضحكت بصوت مرتفع ، حتى ارتجف الساطور فى يده ، وسألته ثانية :

ـ وماذا تعرف عن أعمدة الحكمة السبعة ٠٠ ؟

قال الجزار :

ـ اللحم ٠٠ اللحم ٠٠ اللحم ٠٠ اللحم ٠٠ اللحم ٠٠ اللحم اللحم ٠

قلت له :

ـ من أحسن زبائنك أيها الجزار ٠٠ ؟

قال فى لهفة :

ـ أنت ٠٠ أنت يا سيدى ٠٠ أنت الذى يدفع أكثر ٠٠ أنت الذى بيده رخصة عملى ٠٠ أنت الذى تحيل لحمى عظما وعظامى لحما ٠

قلت :

ـ من أنا اذن أيها الجزار ٠٠

قال :

ـ أنت الانسان ٠٠ صانع المعجزات الارضية ومغير وجه التاريخ ٠

●

طرد آدم من الدنيا ٠

وراح الجزار يبيع اللحم كما يشاء ، ولمن يشاء أيضا ٠

وراح دون كيشوت يحارب الأوهام ، ويضرب بسيفه الخشبى كل القلاع ٠

وحل السلام من جديد ٠٠

وانحلت عقدة اللصوص النفسية ، فبعثوا الى من يهمهم الأمر بالكتاب التالى :

« ٠٠٠

يا مولانا ٠

نحن عاجزون عن شـــكركم ٠٠ فقد صنعتم من اجلنا المعجزات،وحاولتم ان تعيدوا الحق الى اصحابه بفضل درايتكم وحكمتكم المثلى ٠٠

فبعد ان اصـــدرتم امركم العظيم بأن ينام الحراس فى الليل ويسهروا فى النهار نشط رجالنا الاشداء ٠٠ وتمكنوا

من السطو على أكثر من ألف مخزن من مخازن التجار المليئة • وولاءا منا لـكم ، وتقديرا لجهودكم الجبـارة فقد قررت نقابة اللصوص منحكم نصف ما سطا عليه رجالنا الاشداء ••

وسيصلكم نصيبكم غدا •

وتفضلوا بقبول خالص المحبة والولاء •••

نقابة اللصوص ، »

●

عدت الى المكتب •

وجدت مديرى فى انتظارى على باب مكتبه ، فما أن لمحنى حتى تهللت أساريره، وخف الى راكضا ، وقال :

ـ سيدى •• سيدى ، أرجوك ان تتفضل الى مكتبى •

ولم أدر سر هذا الانقلاب فى الأرض •

دخلت مكتبه ، ورحت باتجاه المقعد الوثير ، الا انه قال :

ـ كلا •• كلا يا سيدى •• الى هنا ، الى هنا •

وأشار الى مكتبه •

قلت :

ـ ولكن هذا مقعدك ومكتبك •

قال منحنيا :

ـ يا سيدى الكريم ، لقد قرر مجلس الادارة انتخابكم رئيسـا للمؤسسة ، وسأصبح منذ اليوم معاونا لكم •

ولم أمكث مديرا للمؤسسة سوى يوم واحد فقط •

ولسبب بسيط جدا ، هو كتابى الذى قلت فيه :

●

امر ادارى ••••

الى كافة الناس ،

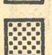
يؤمر فورا بأن تسلخ الجلود التى يلبسها كل الناس •• وتشحن هـذه الجلود دفعة واحـدة ، وتحرق خارج المدينة ••

وبهـذا نضمن للناس أن يعيشـوا فى نظافة تامة ، بعيدين كل البعد عن قوانين الطبيعة العصرية المعقدة •

رئيس مجلس الادارة ••• »

●





لقد درس مجلس الادارة هذا الأمر الادارى ، وقرر فى نهاية جلسته الاستثنائية اعتبارى خارجا على القانون •

وقرر المجلس تسريحى الفورى دون أى التزام •• مع تغريمى كافة العقوبات المنصوص عليها •

ومصادرة افكارى المنقولة وغير المنقولة ، حسبما جاء فى الانظمة المرعية •

عدنان الداعوق
حمص ـ سوريا

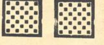
دائرة الـدم

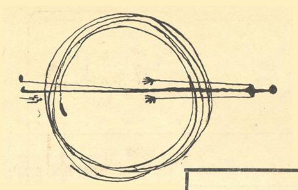
محمد عفيفي مطر

كنت أمشى ، وأنا أحمل جرح الساعدين
وردتين
كانت النار التى أحملها ـ وشما وشمسا بمساحات الجسد ـ
معجم الأرض وتقويم الفصول
وأنا أركض فى دائرة الأفق وايقاع النزيف
وردة الجرح سقاء ورغيف
جسدى غمد السيوف
وأنا أمشى وأمشى
أتخطى قشرة العالم ، والأفق يضيق
وأنا أمشى وأمشى
أتخطى قشرة العالم ، والأفق يضيق وأنا أمشى وأمشى
قدمى تصبح ـ فى دائرة العالم ـ ملقى الارتكاز
جسدى أرضى وشمسى وسمائى
لقمتى جوعى وأحلامى غنائى
وأنا أقطع أحبال الحواس
داخلا نفسى ، موصولا بمرمى طعنة العالم فى قلبى الوحيد

(كنت فى ليلة عرس
ودمى ساقية تنزف منى
تصبغ الأيدى التى امتدت وتنصب بأكواب الشراب
وعلى مد البصر
كانت الأرض مساحات من العتمة والضوء ،
تنادينى الى عرش خفى وطقوس
وتغاوينى بأن أدخل فى رقصتها
بين أسفار الأساطير ورؤيا خفة الموت
بموسيقى الرشاقة)

كانت الأرض العتيقة
آهة ممدودة فى رحلة الصوت الكظيم

(اطلعى من جسدى
وافتحى نافذة الشمس على جذر الغمام
وعناقيد المطر ٠
اطلعى من جسدى
فانا أحمل أثقال المساحات وتاريخ الشجر
واصطفاق المعدن المصهور والصمت الجنينى بأرحام الحجر
وولادات السديم
فاطلعى من جسدى ٠٠)
قمر الثلج يذوب
فى احمرار السحب المنعقدة
والسما تلتف حول النطفة المتقدة
وأنا أدخل فى بطن الجبل
يحتوينى ، أحتويه ، يختفى فى وأمشى لابسا قشرته
أعبر جسرا بعد جسر ،
أتخطى جسدى ، أعبر فى مملكة الريح المسافر
باحثا عن لقبى واسمى على شاهدة القبر المهاجر
بين أيام السقوط
ومتون البحر والرمل وآثار الحوافر
(الدما موصولة تحت الجذور
وأرى الغابة تعلو
ثم تمتد وتصطف الجذوع
كل جذع قبضة منتزعة
من صناديق النذور
كل فرع برعم يمشى ويطوى تحته
من كبد الارث خلية
فاتحا بدء الطلوع ٠٠)

محمد عفيفى مطر



هل الأدب فى أزمة ؟

تحقيق أدبى أجرته مجلة لى ليتر فرانسيز

ترجمة : نادية كامل

أجرت مجلة « لى ليتر فرانسيز » مؤخرا تحقيقا أدبيا للكتاب والأدباء الفرنسيين وعلى الأخص الشبان منهم ، حول ما اذا كان الأدب يمر اليوم بأزمة . وقد أشارت المجلة المذكورة فى تحقيقها الى أن الحديث يدور هذه الأيام عن أزمة فى الأدب . وكثيرا ما تذكر أرقام توضح أن الأعمال التى تعتمد على الخيال كالقصة والرواية والمسرحية قد تراجعت أمام اقبال القراء على الدراسات والأعمال الوثائقية كمذكرات المشاهير وكتب الرحلات والتاريخ . ويعزو البعض هذه الظاهرة الى أن الأعمال الأدبية التقليدية لم تعد تتلاءم مع عالمنا الحديث ، ويتهم البعض الآخر « الأدباء الطليعيين » بأنهم يسخرون من الجمهور ويستثيرون كراهيته . وسألت المجلة الأدباء والكتاب الذين وجهت اليهم استفتاءها عن رأيهم فى وجود هذه الأزمة أو عدم وجودها ، فاذا كانت موجودة فهل هى أزمة عميقة الجذور أم هى أزمة سطحية عابرة ، وأيا كان الرأى فى وجود هذه الأزمة وأبعادها فعلى أى نحو يمكن تصور المستقبل ، أو بعبارة أدق مستقبل الأدب ؟

وقد نشرت مجلة « لى ليتر فرانسيز » حصيلة الاجابات التى تلقتها من الكتاب والأدباء فى عددها الصادر فى أول ديسمبر عام ١٩٧٠ .

كانت أولى الاجابات المنشورة اجابة **هيلين سيكسوس** . وقد ولدت هذه الكاتبة فى وهران بالجزائر ودرست فى مدارسها . ونالت درجة الدكتوراه فى الأدب لرسالتها عن « **منفى جيمس جويس أوفن الأبدال** » وقد نشرت فى اوائل عام ١٩٦٩ ، وفى ذات العام حصلت على جائزة مديسيس عن روايتها « فى الداخل » وقد نشرت فى عام ١٩٦٧ مجموعتها القصصية « اسم الله » ثم أعقبتها « البدايات » و « الجسم الثالث » اللتان نشرتا فى وقت واحد مؤخرا . وقد عملت هيلين سيكسوس استاذة مساعدة للأدب الانجيزى فى جامعة بوردو ثم فى فانسين .

تقول هيلين سيكسوس فى ردها على التحقيق ان ما يحدث بين الكتاب والقراء اليوم ليس بالشىء الجديد فى تاريخ الأدب . فقد وجدت على الدوام « طليعة » أدبية ، وان بدت مشكلة السبق هذه أكثر أهمية الآن فى عام ١٩٧٠ منها فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، اذ هناك اليوم عودة للرقابة المشددة ، ومقاومة غاضبة ، وردة مباغتة

وعنيفة من قبل القارىء . وهذه نتيجة لاحداث مايو عام ١٩٦٨ فى فرنسا . التى قوت الاتجاه الذى ينظر نظرة ارتياب الى الاعمال الطليعية التى لاتعطيه الطمأنينة وتعمل على هدم قيمه . على ان هذه الاحداث قد فتحت – فى نظر هيلين سيكسوس – الباب من ناحية أخرى على جيل جديد من القراء الشبان فتغير وضع القراءة وان كان هذا بالطبع لا يحل مشكلة بيع الكتب ، لأن الطالب الشاب قليل القدرة على الشراء ، ولكن **هذه ليست على أى حال مشكلة الكتابة بل مشكلة المكتبات** .

ان احدا لا يسخر من الجمهور الواسع ولا يتلاعب به ، كل ما فى الأمر أن الكتاب اطليعيين يحاولون هزه وافاقته من سباته ، فهو لا يزال يعانى من ذات مشاكله العقائدية والنفسية القديمة. واذا بدا له الكتاب شيئا لا يقرأ فلانه – أى الجمهور – لا يملك العيون القادرة على القراءة . فما يكتبه كتاب الطليعة لا يلقى منه غير الفتور وعدم الاكتراث ان لم يكن الاعراض عنه ، لانه لا يجد فى الكتابات الطليعية ما كان ينتظره ، اذ هى لا ترضى احتياجات القارىء العادى ، بل ان مثل هذه الكتابات تجرح نرجسيته ، **فالكتابات الطليعية انما هى ابتهال الى المعرفة أكثر منها محاولة للحصول على النجاح التجارى.** ان الكاتب الطليعى ربما يستهدف قارئا يعتبر من القراءة متعة وعملا فى الوقت ذاته . وكما أن الكتابة التى هى من نبض التاريخ تطور لاينتهى ، فالقراءة أيضا لا نهاية لها ، ولا تعرف خطرا ولا قيودا .

وما دامت الكتابة – والقراءة أيضا – فى حالة تحرك دائب ، فان رفض فكرة « السبق » أو « الطليعية » معناه الاعتقاد بأن هناك نهاية للكتاب ، واننا قد وصلنا الى صورة من الكتابة متقنة نهائية وليس بالامكان تجاوزها .

وبعد أن أوضحت هيلين سيكسوس عدم امكان رفض « **السبق** » فى مجرى الحياة الادبية ، مضت تعرض خصيصة «**العمل السباق أو الطليعى**» مقررة أنه فى البداية شىء ملموس ، سطح له معنى وهذا الشىء الملموس الذى يتخذ نسيجه من اللغة تدور فيه حركة دائبة تمنع الكتابة والقراءة من الترسب ، وتشد الادب بعيدا عن الجمود . فاتحة الطريق أمامه ليؤدى دوره فى المستقبل ، وهو دور مزدوج ، يتمثل فى أن الأدب بحث ومعركة معا . فالكتابة من ناحية ، تولى نفسها مقاما متزايد الاعتبار كموضوع للدراسة ، مستخدمة فى ذلك أساليب علمية متطورة مثل اللغويات والتحليل النفسى . وقد يتأتى لها من ذلك أيضا أن تضع لنفسها قانونا للخلق الادبى . والكتابة من ناحية أخرى تحارب كل أنواع القهر ، حتى أكثر أنواعه توغلا مثل الجنس وسطورة المال .

ولقد أمكن للأدب على أيدى كتاب الطليعة أن يمضى قدما بعد دراسات سوسير وفرويد ولاكان ودريدا وماركس ونيتشه ، فالخط المتسق والوحدة المتكاملة – كل ذلك قد انهدم بسبب الكشوف اللغوية والنفسية لهؤلاء وغيرهم . ولكن **هل معنى ذلك أن الكتابات الطليعية لم تعد تكترث بالمعنى** ؟ كلا ، ولكن المعنى ينتج عن النص الذى يدور فى الوجود الخاص بالبطل ، ومادام النص فى تحول دائم بسبب انهدام المسلمات البنائية التقليدية ، فان المعنى مثل البطل فى تحول دائم أيضا . وتقرر هيلين سيكسوس أن الكتابة تظل بالنسبة لها ميدانا يدور فيه مصير البطل فى تداخل الذات مع الأشياء الأخرى : « أنا ، الآخر ، الآخرون ، التاريخ ، حديثى ، بحثى عن نفسى من خلال ايديولوجيتى » ان هذا ما يجعلها تكتب ، وهذا أيضا ما يجعل القراءة ممكنة .

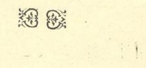
جاك بوريل

أما **جاك بوريل** المولود عام ١٩٢٥ والذى يعمل أستاذا زائرا بجامعة ميدل كراى فى كاليفورنيا ، والحاصل على جائزة جونكور عام ١٩٦٥ عن روايته « **العبادة** » فقد أجاب على تحقيق مجلة « لى ليتر فرانسيز » مسجلا انه ليس بالجديد فى الموضوع انه قد وجد دائما أدب للاشباع – كما يقول مالرو – وأدب من نوع آخر . وقد كانت كتب **لاكالبرنيد** تطبع مرات عديدة أكثر من كتب **راسين** . وفى اعتقاد جاك بوريل أن أدب الاشباع لا زال يتمتع بصحة وافرة فى أيامنا هذه . **كما يرى أن الكتابات النقدية احتلت اليوم المركز الأول ، وذلك نتيجة للحدث الاجتماعى الجديد الذى طرأ على الحياة المعاصرة ، والمتمثل فى تزايد أهمية المدرسين والاساتذة ، وتأثيرهم البالغ على الحياة الأدبية** . ويتكلم جاك بوريل عن الكتابات التى يفضلها الجمهور الجديد « **الكتابات السياسية** » ، **ويتساءل ألا تأتى حاجة الجمهور الى هذا النوع من الكتابات نتيجة احساسه**

بالحاجة الماسة الى الطمأنينة ؟ ان ما يريده هـو حلول واجابات ، وهذا بطبيعة الحال مالايستطيع أى فن أن يقدمه له . كما أنه يبحث عن ايضاحات لا يقدمها له الفن ، فيقبل على قراءة الصحف اليومية ، ويثبت أنظاره على شاشات التليفزيون . انه يستهدف « **ما هو عملى** » .

ويستطرد جاك بوريل قائلا : **ان الغريب فى الأمر أن الأدباء أنفسهم هم الذين خلقوا الأزمة فى الأدب ، وهم الذين يعيشونها ويشكون منها ،** حتى أن أى كاتب يريد الامساك بقلمه اليوم فى فرنسا لا يستطيع ذلك الا وهو يعانى من سوء النية . **هل هو عصر الشك ؟** أجل ، انه لكذلك . ولكن على الرغم من ذلك لم يعرف تاريخ الادب هذا العدد الكبير من الكتاب والأدباء الذين يرفع كل منهم صوته يعلن موت الأدب أو يتعجله أو يتمناه . كما لا تغيب عن بالنا الصعوبات التى واجهتها الطليعـة الى وقت قريب كى تجعل الجمهور يفرق بينها وبين الرومانتيكية والسريالية ، وتنتزع منه تحولا مثيرا فى موقفه منها . **هل يعيش الانسان المعاصر حقا فى قلق دائم ؟** ربما .. ولكن اذا كان أدب الطليعة يعكس ما فى عصرنا من قلق حقا ، فلماذا يهرب منه الجمهور ويعرض عنه ، ربما كان مرد ذلك الى أن الجمهور يتحرق شوقا الى أن يواجه هـذا القلق ويتغلب عليـه ، **أى أن يطور أوضاع عصره** . وعندئذ لا يجدر أن ينكر على أدب الطليعة انه هو الذى يزود الجمهور بمـا يتمرد به على ذلك القلق ، ويشحذ همته على تجاوزه .

ويمضى جاك بوريل فى اجابته مقررا انه ليس بمتأكد من صحة الزعم القائل بأن القارىء انما يتلمس صورته هو فيما يقرأ .. وقد يكون من الأصوب أن يقال **بان القارىء لا يبحث عن صورته فحسب بل يستفسر عن مصيره أيضا** .. عن أقصى سعادة أوأقصى تعاسة يمكن أن يجلبها له المستقبل . ومن هنا أمكن قراءة كل تلك الصفحات الخشنة عند **بيكيت وبيرنانوس واراجون** وغيـرهم ممن يتكلمون عن المد والجزر فى اقدار البشر .. ان من الرواد الكبار من يشكون فى الأدب أيضا ، ولـكن وجد على الدوام من يـكتب .. الموظف الصغير (**كافكا**) ، طبيب الفقراء (**سيلين**) .. واخرون غيرهم فى كل موقع .. وسيوجد على الدوام من يرفع عقيرته سواء بالغناء أو بالنحيب والبكاء .. وذلك لانه ليس بالامكان غير ذلك .. ربما لمواصلة الحياة أو لادراك الخلود .. ولا شك أن الأمر سينتهى بأن تصل الأصوات الى الاسماع .. البعض عن الحب يتـكلم .. والبعض عن الكراهية .. ولكن الأمر الذى لا يتصور أن كـل شىء سينتهى .. وان كل صوت سيصمت .. الى الأبد . كثيرون من كبار المفـكرين اعتقدوا فى موت الفن .. ولكن الجياد تعود على الدوام الى السـباق .. **أهو زمن الموت اذن ؟ أم أنه زمن التحولات ؟**



جان فروستيه

اما **جان فروستيه** المولود عام ١٩١٤ ، والحاصل على جائزة رينودو عام ١٩٧٠ ، والذى اشتغل طبيبا فى الجزائر أثناء الحرب ، فقد واجه التحقيق بروح مختلفة يغلب عليها التفاؤل ، فهو لا يعتقد أن أدب الخيال فى خطر . فالأعمال الروائية تزيد عما يستطيع الجمهور قراءته ، والكثير يقرأون مع ذلك ، والأعمال القديمة يعاد طبعها مرارا وفى طبعات زهيدة الثمن . كما تنشر الجرائد روايات مسلسلة تستهوى القراء . واذا كان الفارق كبيرا بين ذوق الجمهور العريض والقارىء الذى يعيش ونظره مركز على الأدب فهذا ليس بالجديد .

واستطرد جان فروستيه الذى يعمل الآن ناقدا أدبيا « **للنوفيل أوبسيرفاتير** » منذ عام ١٩٦٩ ، مقررا أن « الطليعة » وجدت دائما ، وهى ضرورية جدا . ولا يجوز اتهامها بأنها تبعد القراء عن أدب الخيال ، **ذلك أن الأدب ، تسجيليا كان أو خياليا ، عمل جماعى فى نهاية الامر ، لأنه انما يستهدف به القراءة ، وهى مشاركة وان اختلف كل من حيث طريقة تفكيره .**

والمستقبل فى نظر جان فروستيه يبقى مفتوحا ، فليس بامكان أى جهاز تليفزيون أن يحل محل هذه السينما الثرية التى يخلقهـا فى داخلنا الكتاب الذى نقرأه . بل يساهم التليفزيون من ناحيته ـ لأنه وسيلة اعلام يشاهدها عدد كبير

من الناس ، ويؤثر تأثيرا كبيرا في ايقاظ فضولهم - **يساهم بزيادة عدد قراء كتب الأدب** . ويصدق ذلك على السينما أيضا ، فهي بدورها تزيد من عدد القراء ومشترى كتب الأدب .

بيير جامارا

أما **بيير جامارا** المولود عام ١٩١٩ والذى كتب أثناء الاحتلال ديوانه « **محاولة من أجل لعنة** » ، وحصلت أولى رواياته بعنوان « **بيت النار** » على الجائزة الدولية للرواية عام ١٩٤٨ فلم ينكر وجود أزمة فى الأدب . ولكنه يرى أن هذه الأزمة شيء طبيعى لا فى الوقت الحاضر فحسب بل وفى كل الأزمان والعصور . **أليس الاديب هو من يغير وياتى بالجديد ؟** وبعدمضى زمن من الهدوء والاستقرار على المألوف يأتي الجديد ، والجديد بطبعه مغاير للمعتاد . ومن هنا تنبع المشكلة .

ويمضى بيير جامارا فى رده على التحقيق فيقول: **أرى انكم تتحدثون عن ازمة فى أعمال الخيال ، وازدهار فى الأعمال التسجيلية ، وتذكرون أرقاما. أية أرقام هذه ؟** أعتقد أن المشكلة تتغير اذا أضفنا الى هذه الارقام كل كتب الخيال بمختلف أنواعها ودرجاتها ، مثلما يسمى بأدب القلب وبالأعمال البوليسية ، وبروايات الجاسوسية ، الى غير ذلك . **أعتقد ان الجمهور لا زال يهوى كتب الأدب ، بل وكى يشبع رغبته فى القراءة نجده لا يقرأ دائما الأدب الرفيع . هذه حقيقة . ولكنى لا أستطيع على أى حال أن اتهم كتاب الطليعة بأنهم يسخرون من القراء ، وأود أن أستعير هنا** عبارتين لا لساتريوليه . الاولى تحث القارىء على بذل الجهد للفهم فتقول « **عندما لا يكون الغموض بهدف الغموض فحسب، يصبح بالامكان فض طلاسمة . ويصبح سلسا كماء النبع** » ، وهذا يعنى ان ما يدهشنا ويحيرنا ويصدمنا ويضايقنا يمكن أن يصبح بقليل من التأمل شيئا نافعا لنا . أما العبارة الثانية لا لسارتو يوليه فهى من كتاب لها بعنوان « **الترجمة الى كلمات** » واذا كنت أهدى العبارة الأولى الى القراء ، فاننى أهدى العبارة الثانية الى الأدباء ، وهى تقول « **اننى أتوخى الوضوح فيما أكتب ، وأبقى عند الانطباع المباشر للواقع مما يمكن تفهمه ، أو بعبارة أخرى فاننى لا أتجاوز المرحلة الأولى** »

وقد شرحت الساتريوليه صعوبة التوصل الى الكتابة بأسلوب سهل قائلة « **ان لغتى ، كما تعرفون لغة سهلة . والذى ربما لا تعرفونه هو ان هذه السهولة مقصودة ، ولا شيء فيها متروك للصدف . وعندما تذكر الأشياء ولا يرمز لها تجعل السهولة حبل اللغة مشدودا . واذا أراد الكاتب أن يكون سهلا فعليه أن يكون دقيقا . ان زلة واحدة توقعه من على الحبل فتدق عنقه** » حقا ، ان هذه السهولة صعبة المنال ، ولكن المحاولة لا غناء عنها .

ويخلص بير جامارا الى أنه لا يعتقد أن هناك أزمة عميقة فى الأدب ، بالمعنىالمقلق ، ولكن ما يوجد من أزمة فى الأدب هو من طبائع الأمور. ونظرا الى التطور المطرد فى العلم الحديث ، كان من الطبيعى أيضا أن يزداد الاهتمام بالدراسات والأعمال التسجيلية أو الوثائقية ، **ولكن ساعة الشعراء والروائيين آتية ، واذ لم تات فليس معنى ذلك أن كتب الأدب والخيال فى أزمة بل معناه ان العالم كله قد اندثر .**

جان لوى بودرى

أما اذا انتقلنا الى **جان لوى بودرى** المولود عام ١٩٣٠ وعضو لجنة تحرير مجلة « تيل كيل » والذى نشر منذ وقت قصير روايته الرابعة « الخلق » فنجده يسجل بادىء ذى بدء أن تعبير « أزمة الأدب » تعبير ليس دقيقا كل الدقة . فهل الأزمة فى الكم أم فى الكيف ؟ هل المشكلة فى عدد الكتب أم فى نوعيتها ؟ هل يتعلق الامر بمقدرة القارىء على استيعاب كتب الادب ، أو ربما كان مثار التساؤل اهتمام أو عدم اهتمام الجمهور بالكتب المقدمة له ؟ **فاذا كانت هذه هى المشكلة فعلينا أن نفهم كلمة « أزمة » على انها اصطلاح من لغة الاقتصاد ، يعنى اختلال التوازن بين الانتاج والاستهلاك .**

وقد علمنا التاريخ أيضا ان اختلال التوازن هذا تعقبه على الدوام حركات ثورية ، وعلينا ان نعرف أى نوع من اختلال التوازن هذا .

بل أننا لنتساءل مادام وجود هذه الأزمة يلقى الاعتراف به بشكل هذا الاصرار والحدة ، أليس ذلك من أعراض صراع مرضى فى مجال آخر غير الادب ، كل ما هنالك ان القضية الاصلية تواجه بالهروب منها ونقلها الى مجال ثانوى هو مجال الادب • ويكفى لتفهم حقيقة هذا النقل لعبء المشكلة الى مجال الادب أن نلقى نظرة على المجلات ، ونكشف الحجاب عن المصالح المتصارعة وراءها • **وبعبارة موجزة ، فان الادعاء بأزمة فى الادب هو محاولة تحاشى الحقيقة المرة ، حقيقة وجود فوضى شاملة فى الايديولوجية البورجوازية السائدة ، التى أرست دعائمها على الاخص فى الادب وفى تدريس الادب • ومن ثم ، فلن يكون** من قبيل المصادفة أن تلك البلبلة التى تشوش موقف البورجوازية ذاتها من مملكتها تنتقل الى حقل الادب الذى كان بسبب أوضاع ممارسته (كشريك للايديولوجية السائدة وفى الوقت ذاته كمعبر عن التطلعات والنيات الدفينة) الحلبة المفضلة للتناقضات •

ويتساءل بودرى عما يحدث حقيقة ،ويسجل أولا : ان الايديولوجية البورجوازية تخفق على الرغم من وسائلها المتنوعة من منظمات وأكاديميات راسخة ، وجوائز أدبية ، وصحافة واذاعة مرئية وسمعية واقعة تحت نفوذها - تخفق فى ان تدفع النموذج الذى ولدته فى أوائل عهدها فى القرن التاسع عشر الى أن يتكرر ويستمر بلا اعتراض أو مناوأة • بل ان اصطلاح « الادب » تحت تأثير البورجوازية انما يعنى ذلك النموذج الذى عرفه التاريخ الادبى فى القرن التاسع عشر ، ولهذا فان الادب أصبح يعنى العطن والتحلل ، على ان العوامل التى دفعت بالادب الى أن يرفض الصورة الباهتة التى كان عليها آنذاك كثيرة متآزرة :

١ - عوامل اقتصادية سياسية حاسمة فى اللحظة الأخيرة • تتمثل فى تراجع البورجوازية ووقوفها موقف المدافع ضد الهجمات الموجهة اليها فى البلاد الرأسمالية ، وفى تقدم الاشتراكية واتساع المؤيدين لها فى كل مكان •

٢ - عوامل النمو العلمى ، ممثلة فى الكشوف والفتوح التى يحققها العلماء والباحثون ، مضيقين بذلك الحقل التاريخى للبورجوازية سواء فى داخل المجتمع الغربى (مثلما نرى فى البحوث المتجهة الى دراسة النصوص المادية لسادولو تريامون التى لم تظفر باهتمام الدارسين من قبل) أو فى خارج ذلك المجتمع كالدراسات التى تولى أنظارها الى الحضارات الهندية والصينية والسابقة على الحضارة الاغريقية •

على اننا يجب أن نلاحظ من ناحية أخرى ان هذه العوامل الاجنبية بوفودها الى الفكر الغربى قد ضيقت من النطاق الزمنى والمكانى للأدب البورجوازى •

وبواسطة كشوف التحليل النفسى أمكن تخريب الدعائم الداخلية ذاتها للبورجوازية ، والاسس التى يرتكن اليها انتاجها الادبى القائم أصلا على الشخصية السوية للبطل أو لامكان النقد العقلانى لأخطائه على هدى من أسباب موضوعية خارجية دائما •

وأخيرا لا يجدر أن يغفل فى هذا المقام الجهد الذى بذلته الدراسات اللغوية والاسلوبية التى هدمت كثيرا من التصورات القديمة عن دور الكلمة ومكانتها •

كما عزز من تأثير كل هذه العوامل فى مواجهة الايديولوجية البورجوازية نماء الماركسية اللينينية

ثانيا : اذا كانت البورجوازية قد غدت أقل قدرة على الاقناع بصلاحية انتاجها الادبى ، فانها تظل من القوة بحيث تدافع عن نفسها من خلال بعض الاعمال الناجحة ضد الممارسات الجديدة التى لم يعد بالامكان جمعها تحت اصطلاح « الادب » بمعناه التقليدى ، لما تتصف به من نزعة علمية وانتقادية وثورية • وتدافع البورجوازية ضد هذه الممارسات :

١ - عن طريق التعليم والتثقيف • فيربى النشء على أنماط من النصوص تدور فى فلك ايديولوجيتها دورانا لا فكاك منه • ولهذا وجب التحدث عن « أزمة فى التعليم » قبل أن نتحدث عن « **أزمة فى الأدب** » •

٢ - عن طريق الدعاية للأعمال المجندة لايديولوجيتها ،والالتفاف حول طليعية كاذبة بازاء الوضع التاريخى الصحيح للطليعة الحقة •وتلجأ فى هذا المقام الى تنظيم المحاضرات والندوات التى تحاول تسويغ أعمال ناطقة بلسان الايديولوجية البالية •

٣ - بواسطة الرقابة على الاعمال المثيرة للفكر والضمير ، وهذه الرقابة البوليسية تمارس على صورة مبسطة فى المجال اليومى بحظر الاعمال التى لا ترغب فيها البورجوازية ، كما تمارس على

صورة أكثر تعقيدا في المجالات الاشد خطرا بضغوط سياسية ملتوية ومتنوعة . ولعل في التبريرات التي يلجأ اليها لتعليل هذه المناوأة للأعمال التقدمية ، ما يفصح عن مبلغ الازمة التي يعاني منها الضمير البورجوازي .

ويخلص جان ـ لوى بودرى في اجابته على التحقيق بأن يعيد طرح السؤال على الوضع الذي يراه أكثر صوابا فيقول : **أهي أزمة في الأدب أم في الايديولوجية البورجوازية المسيطرة على الاعمال الادبية ؟** ويقرر ان الاجابة بالنسبة له واضحة لا لبس فيها وتتصف بتفاؤل حاسم اننا ازاء بعث ولسنا ازاء أزمة . والازمة كانت بالامس أما اليوم فنحن في عصر الارساءات الجديدة أو اذا شئنا أن نستعمل اصطلاحا طبيا فاننا نقول ان الادب انما يجتاز فترة نقاهة يطرد فيها عن كيانه الفضلات والسموم والخلايا والميكروبات الميتة . أما عن مستقبل الادب فمهما كانت المنحنيات والمنعطفات التي سنواجهها فان التحول الكبير يبدو لنا من الآن .

جان بيير فاي

أما جان ـ بيير فاي المولود عام ١٩٢٥ ، والحاصل على جائزة رينودوفي الرواية عام ١٩٦٤ والذي نشرت روايته السادسة « أهل طروادة » في فبراير ١٩٧٠ ، فيرى أنه ليس ثمة ما يسمى « بالطليعة » ، فهو اصطلاح تجاري ذو نبرة خطابية طنانة . ولكن هناك على أي حال منطقة يسودها الاحساس بأزمة دائمة وشاملة في الرابطة بين المجتمع واللغة ، بين الواقع والادب .

ولما كان جان ـ بيير فاي فيلسوفا وباحثا اجتماعيا وشاعرا وكاتبا مسرحيا ، فقد اصطبغت اجابته على التحقيق الذي أجرته مجلة « لي ليتر فرانسيز » بانعكاسات لانشغالاته هذه ، فيقرر انه اذا كان ثمة أزمة في الرواية فهي انما تنبثق عن ذلك الاحساس الذي أشار اليه . ان الاعتقاد قائم بأن الرواية قادرة على خلق الفعل الواقعي بتسجيلها له ، بينما يجب أن يمضي الادب غير مكترث بالافعال الواقعية . وما هو جدير بالاعتبار حقا هو التقاط مبعث الافعال في لحظة تلاشي الدوافع الاجتماعية . و « الرواية الابتكارية » هي القادرة وحدها على الاقتراب من هذه الرابطة التوليدية بين الرواية والواقع ، أما مجرد « الادب التسجيلي » فهو غير كاف ، ولايقدم اجابة شافية الا للحالات السكونية .

ويرى جان ـ بيير فاي اننا كلما اقتربنا من تلك الرابطة التوليدية ، اعترفنا بالانفصالات الشكلية وما هو التناقض : من أجل الافلات من رثاثة العمل التخيلي أي الرواية ، يتردى ذلك العمل في شطحات أو مباغتات غير متوقعة . وهكذا تتخلص الرواية من البهتان بالخشونة ، ويتأرجح القارىء بين هذين النقيضين . ولكن فعل العنف أو لذعة الرواية المعاصرة لا توجد لزاما فيما يقصه الاديب من كوابيسه الذاتية ، بل قد توجد أيضا في طريقة الكتابة أو التعبير ، انها عند ساد مثلا في الرابطة المعادة بخشونة بين الحديث والوصف .

ويؤكد جان بيير فاي أن الكتابة الحقة هي أن تكتب خارج الكتابة ، أو على حد تعبير بريك خارج « الارابيسك » المنمق . ومفاد ذلك أن تتعدى اللغة المعادة . ان تكتب حقا ليس ان تحصى الاوعية الدموية وتسجل تراكيبها بكل دقائقها ، بل ان تتقمص فعل التسمم وتأثير الجوع عليها ومثل آرتو الذي أحب قصائد الجوعى والمرضى والمنبوذين والسجناء ـ أحب قصائد أولئك الذين أدانوا اللغة واقصوها عنهم لا قصائد أولئك الذين اتخذوا الكلمات مشاجب تعلق عليها أفكارهم وعواطفهم .. فأضاعوا اللغة وضاعوا هم أيضا .

لى كليزيو

وربما كان من أصدق الاجابات على التحقيق وأكثرها تواضعا أيضا الاجابة التي أدلى بها ج ـ م ـ ج ـ **لى كليزيو** الذي ولد عام ١٩٤٠ من أب انجليزي وأم فرنسية . وقد اشتغل لى كليزيو بعد حصوله على ليسانس الآداب بجامعتي بريستول ولندن ، وقد أمضى فترة من الوقت في بانجوك والمكسيك . حصل على جائزة ثيوفراست رينودو عام ١٩٦٣ عن روايته « محضر الاحوال » وصدرت له مؤخرا روايته السابعة « الحرب » .

ويجيب لى كليزيو على التحقيق قائلا : معذرة ولكنني لا أحب كلمة « الازمة » كثيرا . فانها

تعطيني الاحساس بأننا انما نواجه الادب بمفهوم وول ستريت – حي التجارة والاعمال في لندن – حيث تتأرجح الامور بين الصعود والهبوط • ولا أستطيع أن أتصور أن الذي يجري في الادب هو شيء من هذا القبيل • ان الادب **ليس حرا وهو لا يختار • وأولئك الذين يكتبون لا يعرفون تماما ماذا يفعلون • انهم أشبه ببحارة الغواصات يسترشدون فحسب باشارات** الرادار والراديو • ولو كانت هناك أزمة لكان الامر سهلا فسوف نعرف ماذا يجب أن نفعل • ولكن ليس هناك سوى الخوف والشكوك • وما الجدوى من ابتداع الاعلانات والتصريحات لبث السكينة في النفوس ؟ ان الكتاب ليسوا أساتذة ولا يعرفون أكثر من الآخرين انهم فحسب أكثر استشعارا للخطر من غيرهم • وهذا الخطر لم يلحق الادب الا لأنه لحق من قبل كل شيء آخر • **ان الناس بحاجة الى أن تسمع قصصا وروايات من أجل أن يهربوا من الخوف الذي يهددهم ويجب أن يتظاهر الادب بانه يموت حتى يتعلم كيف يعيش •**

جان كلودمونتيل

أما جان – كلودمونتيل الذي ولد عام ١٩٤٠ ونشر كتابه الثاني « الكرنفال » في أواخر عام ١٩٦٩ فقد استهل اجابته بفقرة لبيرتولد بريخت تقول « **لو كانت الحرب مثلا هي أم كل الأشياء لوجب أن يدعى الناس الى قتل أمهاتهم** » ثم يمضي جان كلودمونتيل قائلا : ان قراءة حديثة واعية لما كتبه بريخت عن الواقعية تساعد كثيرا على الوصول الى لب الازمة التي تشيرون اليها • ان الازمة التي تواجهها كتابات الفنانين الذين بدأوا يسهمون في تطوير العالم انما هي ظاهرة مرتبطة بما يمكن أن نسميه عملية نزع ملكية أو بعبارة أخرى انتزاع القارىء من الارض التي ألفها وأحس عليها بالأمان الى آفاق جديدة ، وهو الامر الذي يجري على مستويات عدة • واذا كان التدمير واجبا فانه يستحق الاهتمام به • وعملية الانتزاع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي تلك لا تلقى الفهم التام من قبل الذين تمارس عليهم وهم الجمهور ، ولهذا فان الامر يقتضي لسبر أغوار الازمة أن نواجه ما سيؤول اليه الجمهور مستقبلا لا ما هو عليه الآن • ومع ذلك فان هؤلاء الذين تمارس عليهم عملية التحول ، هم الذين يعوقون نتائجها • ويعتمدون لذلك فيما يعتمدون على حجج ملفقة تفتقد بساطة ضائعة ، وتدعي الحسرة على وضوح زائف • لا يمكن أن نأخذ هذا الادعاء مأخذ الجد ، **اذ كيف يمكن للكاتب أن يكون بسيطا فيما يكتب ، كيف يتأتى ذلك في حيز زماني ومكاني شديد التعقيد وزاخر بالمتناقضات ؟**

ويمضي جان – كلود مونتيل قائلا : اذا كنت لا أنكر اننا نلعب برؤوس الجمهور ، فيجب أن نحدد من هو هذا الجمهور الذي نلعب به ونسخر منه ، انه ليس أولئك العاجزين عن القراءة ، بل هو أولئك غير القادرين عن تجاوز ما كانوا يقرأون •• والحق أن هذا الجمهور ما عاد يقرأ لأنه غير قادر على أن يفهم انه أصبح من المستحيل أن يقلد الفرد في العمل الادبي مقاما أعلى – مكانا وزمانا ومالا – مماله في الواقع • ومن الطبيعي أن يفضل هذا الجمهور روايات الماضي على روايات الحاضر ، ان يكون غير قادر على المشاطرة في تشييد نظرية للأعمال الروائية التي هي في سبيلها الى الظهور • والحق ان الادب قد أصبح كتابة للمستقبل في الحاضر مع التخلي عن التخمين ورؤية الغيب في بللورة المنجم • على أنه لما كان الادب الجديد يهدف الى التغيير فيجدر – كما ينصح التاريخ – أن نكون يقظين وصبورين في مجال يستبيح الاعمال الفاشلة أو التي لم يكتب لها النجاح • **ولما كان الادب الجديد كثير الهدم فانه يجدر به أن يحتفظ بنظرة شجاعة حتى يحل انتاجه محل ما أعمل فيه الهدم •**

جان ريستا

أما جان ريستا المولود عام ١٩٤٣ ، والذي اشتغل بالتدريس بعد حصوله على ليسانس الفلسفة ، والذي نشر مؤخرا كتابه الثاني « عن الانقلاب في الأدب » فهو يختتم الاجابات على تحقيق مجلة « لي ليترفرانسيز » قائلا : ان استفتاءكم يبدو على الاقل غريبا ، اذ انه يثير التساؤلات بدلا من أن يدعو الى اجابات • انكم تتحدثون عن أزمة في الادب كطبيب يشخص مرضا أهو خبيث أم غير خبيث وكيف يشفي ؟ الى آخر ذلك • عمن تتكلمون ؟ أزمة من ؟ أزمة بالنسبة لمن ؟ أزمة بالنسبة للناشرين الذين نقصت أرباحهم ، أم هي أزمة بالنسبة للنقاد

الذين يبحثون عن كل مثير أو تطاردهم رؤيا سلام دائم في الادب ، أم لعلكم تقصدون القراء المقنعين ؟ أم من غير هؤلاء ؟ اسمحوا لي أن أعترف لكم انني لم أستطع أن أفهم ماذا تقصدون باستفتائكم ، ان النحو الذي تعرضون عليه المشكلة يحيرني . أن القارىء بالنسبة لي هو شخص كبير مجهول ليس بي أية رغبة في أن أسبر أغواره . **ان ذلك السكون المخيم في الفضاء اللا نهائي يفزعني .. ولكن معذرة ليس هذا خطأي .**

وعندما تثيرون في استفتائكم « الادب التقليدي » ماذا تقصدون بهذا الادب سوى نوع من تحلل بورجوازية نشوى بروائحها المقززة ، أو اذا كنتم تفصلون قناع المساحيق الذي تحاول به عبثا ان تبدو جميلة مخفية وراءه عطنها ودمامتها . ويا لها من مرايا خطرة تلك الكتب التي يريد أصحابها أن يكسبوا بها خلودا ! هل هناك أزمة ؟ فليكن ، هذا أفضل فلن يؤدي ذلك الا الى حمل البورجوازية على اطلاق صرختها البلهاء الاخيرة .

ان المكتبات تبدو لي جبانات كبيرة ترقد فيها الكتب مثل الجثث . موميات يرثى لها ، اسمال بالية تتدثر بها « البورجوازية » وتحلم فيها بأنها أميرة ! ولكن الصعلكة ليست هي ما يظن فيها . فلنترك الكلمات في رقادها ، اذا كنتم تريدون .

« **أدب الطليعة** » مرة أخرى يغيب عني ماذا تقصدون بهذا التعبير . ان أزمة الادب ، لو كان ثمة أزمة ، ليست سوى التزوير ، دفن النعامة لرأسها في الرمال ، وضع اليد أمام العينين لتنكر البورجوازية شيخوختها وعجزها . واني لأعتقد ان سؤالكم انما يغير من وضع المشكلة . ويجب أن نضعها في موضعها الصحيح : أقصد وضعها السياسي . الحديث يدور عن « أزمة أدب الطليعة » ان كل أدب يهدف الى أن يهدم الكيان الاجتماعي البورجوازي : أو على الاقل بلبلته **مثل حبة رمل في ماكينة . ان المجتمع البورجوازي مبهور بالسكين التي تطعن قلبه أو تحمله على التراجع الى حيث لا يجب أن يكون : في المخزن الخلفي بين دفاتر الحسابات مثلا .**

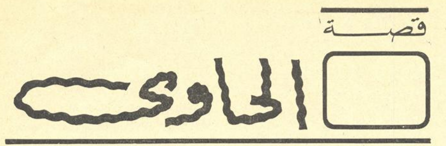
والواقع أن تعبيركم بأن أدباء الطليعة انما يسخرون من الجمهور أو يلعبون برؤوس الجمهور قد خانه التوفيق .. فاننا في الواقع لا نلعب بتلك الرؤوس بقدر ما نطيح بها . ولهذا الذي أقوله معان كثيرة .. وأحد هذه المعاني هو محاولة اخراج الجمهور عن طوره وافقاده بروده وهدوءه . استثارته الى التخيل والاستفهام . بل ان عملنا الاساسي هو فضح الايديولوجية السائدة التي يلبسونها بسذاجة أبهى الحلل لاخفاء قبحها وسماجتها .

ان طرح قضية « أزمة الادب » انما يعني اعادة طرح قضية أدب الطليعة من جديد وعندئذ فانني أسألكم « ما هو الادب ؟ » ولا يركبني الغرور فاقلل من أهمية مثل هذا الامر ، ولكن ثمة ضرورة عاجلة الى ادانة بعض المعالجات للموضوع ، والا أجبرنا على اصطناع صورة للأدب تطل علينا نحن ديدان الارض المسكينة من أعالي السجن ، ونحن نسطر بأقلامنا الكلمات على الصفحات البيضاء، وقد فقدنا الامل في بلوغها .

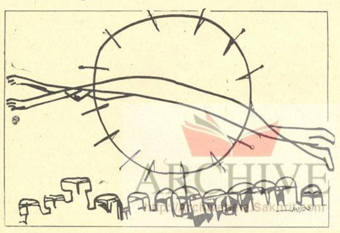
كيف أرى المستقبل ؟ لست عرافا ولا أريد أن أكون . ولكن اذا كان ثمة جمهورية للأدب اليوم عندنا فهي جمهورية بورجوازية ، وكل أدب حقيقي اذن هو أدب ثوري وتوجد في فرنسا اليوم طليعة ثورية هي جماعة « تيل كيل » التي تقوم بعمل حاسم يجب الالتفات اليه . وقد مضى الوقت الذي كان باستطاعة الكاتب فيه أن يفرض نفسه وهو حبيس برجه العاجي .

ومهما كانت الحسرة المستشعرة ازاء مستقبل الأدب فالذي يجب أن يوضع في الدماغ كمسمار يدق عميقا مؤلما ان السفينة اذا كانت سوف تغرق فانا لست المسئول، ان الايديولوجية البورجوازية التي تحرك كتابها وأدباءها مثلما تحرك الخيوط الدمى عندما تصل الى مرحلة التعطن وفساد المجتمع تصرخ مدعية ان ثمة أزمة في الأدب ، **ولكن الادب ماذا بوسعه أن يفعل مادامت الخيوط** تحرك الأقلام ؟ لا يكون ثمة مفر من هذه النتيجة الشريفة : بعض الكتاب المخلصين لأقلامهم يبدون متمردين ثوريين ، **فتخفي البورجوازية رأسها في الرمل ، وتولول مدعية ان الادب في أزمة بينما الازمة ليست في الادب بل في قلب البورجوازية ذاتها .**

ويخلص جان ريستا في اجابته الى أن الشيء الوحيد الذي يهمه هو ـ على حد قول روسيل ـ تلك الشمس التي تعمى البصر .. التي يتدفق نورها على الورق . انها ليست شمسا سوداء ، بكل تأكيد .. ليست شمس القلق والحزن .. ليست شمس المساء الغاربة ، بل هي شمس حمراء متقدة مثل قلب الثورة لن تتوقف عن الخفقان على الرغم من طعنات السكين الورقية التي تحاول بها البرجوازية على نحو مثير للضحك أن تثقب القلب وتمزقه .



مصطفى بركات



.... عما قليل ستكتمل الحلقة .. وتتضح خطوطها ... وتتطلع الرءوس وانت فى منتصفها كالمركز تحركها كيفما شئت .

... منذ عهد جدك وانت تقدم نفس هذه الالعاب التى ملها الجميع وقابلوها قديما بكل حماسة تعالت معها صرخات الاعجاب ، ودوى لها تصفيق شديد .

.... ولكن ها هى ذى الأيام تغيرت ... وتغير الناس معها ... لم يعد أحد يقتنع وأنت تحول الكتكوت الى ثعبان ... أو المياه الى شراب ذى ألوان مختلفة ...

وحتى الذين يشاهدونك اليوم انما يشاهدونك عطفا عليك ... ويدفعون عن طيب خاطر ، ليس لابداعك ولكن للعطف والاحسان ... ودائما يجتمع الناس حولك فى دائرة يحميها الفضول وتشملها أسرارك وحيلك ... واذا كان لا بد للدائرة أن تكتمل ... واذا كان لا بد لها أن تدور ... فانها تدور حولك فى مصير لا تدركه ولا تعرفه ، فلا نستطيع أن تتبين من أين بدأت ولا الى أين تنتهى ...

والآن ... وبعد أن تكتمل الحلقة تماما سيصيح ابنك « محسوب » قائلا :

ــ جلا جلا ... بص بعينك تاكل ملبن ..

وتبدأ دقاتك السريعة ... ومع دقاتك يبدأ التصفيق الحاد ... ويرقص محسوب ... ثم تنبىء عن لعبتك الجديدة التى تستعد لها منذ زمن ...

« آخر خبر ... أحدث المعجزات ... أحدث ألعاب الساحر العجيب .. والحاوى الغريب ... وبص ياللى بعيد » .

ويزداد الناس ... وتزداد الحماسة ... وتنقبض الانفاس ... وأنت تعلن عن لعبتك الجديدة

« بص وشوف ... واللى يحب النبى يصلى عليه ... معدش الدجل ينفع ولا النصب يشفع ... ولكل مجتهد نصيب ... »

« النهارده ياسادة ياكرام حتشوفوا الحاوى الهمام ... يدبح ابنه قوام

... وبفضل رب الملكوت . اللى خلق من البيضه كتكوت .. تتحول السكينة لتعبان تقرص اللى ما يوحد الرحمن !

وحـدوه ! ! »

... وقبل ان تبدأ اللعبة ... يمر محسوب على أسياده يجمع من كل رزقه ونصيبه ... راض بمكتوبه !

... واليوم يختلف عن الأمس ... ها هى ذى النقود قد فاضت فى جيبك .. وزادت عن حاجتك .. وها أنت ذا مطالب بأن تؤدى أكثر من طاقتك ... وأن تحول النقود الى مجهود ... واذا ما ارتفع السعر وجب ان تكون السلعة مناسبة ...

واذا كنت قد صنعت السكين التى ستذبح بها ابنك بمهارة تخدع البصر وتوهم الناظرين بأنك تذبح وهى فى الحقيقة انما توحى بذلك على شكل خدعة نصف دائرية فى المكان الذى ينحر الرقبة .... فان الايحاء هو أسلوبك ، والايهام هو خاطرك .. واللعبة يجب أن تنفذ بنفس الخداع الذى صنعت من أجله السكين ، والخشية ألا يخوض منتصف السكين فى المكان الذى حول الرقبة فتنكشف اللعبة وتدفع الثمن غاليا ...

ان المهمة الصعبة هنا هى ان تخلط الخديعة بالحقيقة ما استطعت، وأن تضللهم بين الوهم والواقع ، والفراسة هى عمـلك والطرافة مصـدر رزقك ... والمستقبل نكتة ينقلب فيهــا الجــد الى هزل ، والصعب الى مزاح ... شد عن ذراعك .. وأبدأ من جديد .. وأستعن بالله وأرفع صوتك قائلا :

« ودلوقتى حتلاقى المسكين اندبح ... وصورته تتحول لشبح ... يسجد لخالقه ويقول ... ياناس الظلم حرام ! »

.... نم يا محسوب ...

نم والق نصيبك ...

نم وارض بالمكتوب ... واللى انكتب على الجبين لازم تشوفه العين .

ثم ..
فانت لست الا دمية فى يد الحاوى يشكلها كيفما يشاء ...

ثم ... فاليوم لعبة هى حلقة وصل بين أمس شاق وغد مجهول ، أما اذا تيسر لك أن تستقيظ ، انكشفت اللعبة وتحولت الخدعة الى مصيبة ... وها هى الأرزاق ... والمصائر أصبحت فى يد حاو ، والنتائج باتت رهينة مغامرة لا تعتمد على منطق الصواب أبدا بل على مدى بعيد من المراهنة والمخاطرة .. هى فى النهاية لعبة الموت أو الحياة ...أيا كانت النتائج فان الأمر ما زال مجرد الابداع فى هذه اللعبة ... ومع ذلك فهذه هى الحقيقة يامحسوب .

... كم طلبت قبل ذلك من أبيك أن يقدم شيئا جديدا ...
وكم ألححت فى طلبك ...

وها أنت ذا لا تضن بنفسك فى سبيل هذا الجديد ... انك راض لا تتردد ولا تثور ... بل تتعجل التنفيذ ... فان فى الانتظار مللا وفى البطء ذللا ...

... والسكين تتقدم ببطء ...
... واليد ترتعش ...
... ورقبة محسوب منتصبة كى تحاق السكين حولها ...
... والهمس يسود الحلقة بشكل يوحى بالقلق ...
... وبعض الأصوات ترتفع وتنخفض فى انتظار النتيجة

ـ جلا جلا .. شايفين ... سامعين .. السكينة مرحمتش الغلبان المسكين شايفين دخلت لحمه ازاى شايفين ! !

ثم يشتد التصفيق .. واللعبة تكاد تنجح ... وها هى ذى المهمة الجديدة ، كيف تسحب السكين من رقبة ابنك ليعود الى الحياة من جديد !

ـ صوتى انبح وقلبى اندبح .. الكل عاهد والرب شاهد .. بفضله هو مش بفضل عبد .. الواد يقوم ويعيد الكرة تانى من جديد .. وبص ياللى بعيد » .

.... ويميل عبد البارى على رقبة ابنه ... ويعود الصمت أكثر مما كان ... وقبل ان ينزع السكين يقترب منه صوت حاد ...

ـ قديمة ياعبد البارى ... !!
« استر يا صاحب الستر .... سليمة ان شاء الله »

... والصوت يقترب أكثر ... وخطواته تبدو رتيبة سقيمة والعملاق الهائل لا يبتعد عنه اطلاقا ...

المصائر لا يمكن أن تكون بفكر أمثال هؤلاء الرجال ... صوت حاد سقيم يشكك فى نجاحك .. نجاح الحواة لا يمكن ابدا ان يتوقف على قدرة الأذكياء ... وأسطورة الحياة لم تولد ابدا على فكرة الفضيلة، الشيطان كان أول من قطن الأرض حاول أن تغير الموقف ، وتتغلب عليه بفراستك ... وبعدها ستركد المياه من جديد وتبدأ من حيث كنت ... دائما ... دائما أبدا ، فان للادعياء صفحات طويلة فى تاريخ البطولة المجيد ... ولكن لا جدوى ... الرجل صادق ولا يتراجع أبدا . !

« مالك يارجل ومال العابى ... لماذا قادتك قدماك الى شيء لا تؤمن به ... أنا حاوى وهذه مهمتى وكيف لى أيها اللعين أن أذبح ابنى ... !!

.. سأواصل ... ولن أخشاك

ـ قم يا محسوب ورينا شطارتك ... قم ووحد خالقك !

ولكن الصوت يزداد حدة ... والرجل يزداد اصرارا ...

ـ قلت قديمة يعنى قديمة ..

بل تعدى الرجل حدوده ... وأخرج السكين من رقبة الطفل وظهرت اللعبة علانية ... وضغط فى منتصف السكين فغاص ...

.. وارتفعت الأصوات احتجاجا على هذا الحاوى النصاب .

.. وصاح الجمع .

ـ يا نصاب .. يا ضلالى .

.. ويستوقفهم الرجل باشارة من يده .. ويخرج مطواة حادة من جيبه ، وينادى فيهم ..

ـ واذا ما كنتش نصاب .. آدى المطوى .. وآدى الولد !

ويوافقه الجميع ..

ـ أيوه ورينا همتك لو كان كلامك صحيح !!

الموقف أكبر منه .. ولا جدوى ..

.. ولا مفر ..

.. والأصوات تتعالى كالرعد ..

أدبح ابنك يا نصاب .. أدبح ابنك يا نصاب .

.. منذ زمن وانت تتغلب على هذه الأمور .. أما الآن فان الامور هى التى تتغلب عليك ..

ابدا بقرار ترضاه .. ولا مجال للتفكير .. والخير فى انجياز الموقف .. ان الحلقة تضيق عليك حتى تكاد تخنقك .

.. وها هى ذى الدائرة تعود للخلف فى دورانها ، فلا تدرك منذ متى كانت تدور الى الأمام .. وفى كلتا الحالتين تدور الدائرة ، ولكنك أنت الوحيد الثابت فى منتصفها ..

المطواة مازالت فى يدك .. ويجب أن تفعل شيئا .. أى شيء .. وأى مصير خير من هذا الموقف الرهيب ..

.. وبيد مرتعشة ، يقدم المطواة ليد ابنه ويصطنع الابتسام والفراسة ..

ـ ودى لعبة .. محسوب الصغير ممكن يلعبها .

....

.. وقام محسوب ..

قام من رقاده ..

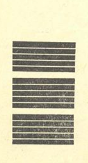
ونام الحاوى مكان ابنه الصغير .. وأغمض عينيه .. ووضع منديلا كضمادة فوق عينيه .. وعاد السكون من جديد ..

....

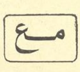
وبدأ الجميع من جديد يترقبون كيف سيذبح الابن اباه !!

....

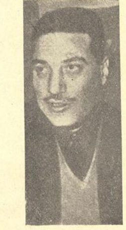


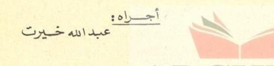


لقاء المجلة



سعد الدين وهبة





الفنان سعد الدين وهبة واحد من الفنانين القلائل الذين أخلصوا لفن المسرح ووهبوه طاقاتهم وجهدهم .

فى البداية كتب القصة القصيرة ، وفى سنة ١٩٥٩ صدرت له مجموعة « أرزاق » . وفى هذه الفترة نفسها كان يصدر مجلة « الشهر » التى ظلت لعدة سنوات نموذجا طيبا للمجلة الأدبية الجادة ، ومن خلال هذه المجلة نشطت أقلام كثير من الفنانين ، كما قدمت الى الحياة الأدبية أسماء كانت حينذاك تنشر لأول مرة . وكما لم ينس المثقفون فى مصر هذه المجلة ، قال لى سعد الدين وهبة انه فكر فى العام الماضى أن يصدرها مرة أخرى وأن يتحمل خسائرها ؛ فقد حجبتها عن الصدور تلك الخسائر التى كان يتحملها سعد الدين من مرتبه .

وابتداء من سنة ١٩٦١ بدأت مسرحيات سعد الدين وهبة تصدر تباعا ؛ وانتظم صدورها وعرضها على الجمهور حتى الآن . المحروسة ١٩٦١ والسبنسة ١٩٦٢ ، وكوبرى الناموس ١٩٦٣ ، وسكة السلامة ، وكفر البطيخ ١٩٦٤ ، وبير السلم ١٩٦٥ ، وكوابيس فى الكواليس ١٩٦٦ ، والمسامير ١٩٦٧ ، وسبع سواقى ١٩٦٨ ، ثم المسرحية الأخيرة يا سلام سلم الحيطة بتتكلم التى تعرض هذا الموسم .

وقد تنوع انتاج هذا الفنان ، واتخذ خطا صاعدا ، وبدأ سعد وهبه فى مسرحياته الأخيرة يستلهم مواقف تاريخية يقيم عليها بناءه الفنى .

اننا فى حاجة الى التعرف عن قرب الى فكر هذا الفنان ، وهمومه الفنية ومشاكله ، ومن خلال عمله كمسئول عن جهاز هام من أجهزة وزارة الثقافة ،هو الثقافة الجماهيرية ، استطعت بصعوبة أن أوقف حركة الداخلين الى مكتبه حتى حصلت على هذا الحديث ، وكانت ظلال النهار تمتد ، وكنت أعرف أن يوم عمله لا ينتهى الآن وأنه سيعود لعمله بعد الظهر ويظل الى ما بعد العاشرة مساء ، وأن هذا يحدث كل يوم تقريبا وفكرت أن أسأله : متى يجد الوقت للكتابة ، ولكن هذا السؤال لم تكن له أية أهمية ، المهم أنه قال لى : كيف يكتب .



س : بدأت حياتك الفنية تكتب القصة القصيرة ، وأصدرت مجموعة بعنوان « أرزاق » ، ثم اتجهت الى المسرح . هل كنت تعد نفسك منذ البداية لتكون كاتبا مسرحيا ؟ أم أن القصة القصيرة عجزت عن أن تكون هى الشكل الذى يستوعب رؤيتك ؟

ج : البداية كانت هى القراءة ، وأى فنان يبدأ حياته الفنية بالقراءة ، وقد قرأت كثيرا ، قصة، وشعرا، ومسرحا، والتقيت بالمسرح كقارىء فى سن مبكرة ، والتقيت به على خشبة المسرح فى هذه السن المبكرة أيضا . وعندما بدأت عملية التعبير كتبت قصصا وكتبت مسرحيات للقراءة من فصل واحد ، وكتبت شعرا ، شعرا باللغة العامية وبالفصحى . وفى مرحلة النضج ومن خلال كتابتى للقصة ، كنت أقدم شخصيات مسرحية ومواقف مسرحية قصة « اشارة » مثلا هى فى الحقيقة عبارة عن مونولوج طويل ، وبعض المواقف والشخصيات فى قصصى انتقلت الى مسرحياتى كما هى ، لأنها كانت مواقف وشخصيات مسرحية . فأنت ترى أن رغبتى فى كتابة المسرحية سيطرت على منذ بدأت الكتابة . بل اننى قرأت فى سنة ١٩٤٤ قصة نجيب محفوظ « رادوبيس » وأحسست أن هذه القصة يمكن تحويلها الى مسرحية ، وفعلا حولتها الى مسرحية ومثلت فى مدرسة بالاسكندرية .

عندما نشرت مجموعة أرزاق انتبه بعض النقاد الى غلبة الخصائص المسرحية على هذه القصص ، وقال الدكتور عبد القادر القط ان كثيرا من قصص هذه المجموعة تشير الى كاتب مسرحى . ربما يكون كلام النقاد بالاضافة الى ما سبق هو الذى أكد هذه الرغبة ، فبدأت بعدها فى كتابة المسرحية وشجعنى قبول الناس لها ، واكتشفت من خلال كتابتى أن المسرح هو الاقرب الى نفسى .

***

س : وكيف تكتب ؟ هل يبدو هذا سؤالا عاما ؟ أعنى ما هو الطريق الذى تمضى فيه فكرتك المجردة حتى تصبح عملا حيا متجسدا ؟

ج : أكثر من طريق .. أحيانا تثب الى ذهنى فكرة تبعثها ذكرى خاصة ، وهناك واقعة محددة توضح لك كيف يتم الامساك بالفكرة ، ذات ليلة كنت مع بعض الاصدقاء وكنا نشاهد مسرحية « المحروسة » بعد العرض جلسنا فى أحد المحلات العامة وأخذنا نتحدث ونتناقش ، كنا نناقش المسرحية ، وفجأة وجدتنى أحكى حادثة وقعت لى أيام كنت أعمل بالبوليس ، وهى واقعة اكتشاف جسم غريب « قنبلة » ثم ضياعه من أحد العساكر ، أثناء الحديث وجدتنى لا أحكى هذه الحادثة وانما أكتب مسرحية ، فسكت ، بدأت أعيش هذه الفكرة .

وأحيانا أرى المشاهد المسرحية أمامى ، كنت مسافرا الى الاسكندرية ورأيت الاتوبيس المعطل والناس الذين أفزعهم هذا الموقف ، وانتحيت جانبا وبدأت أفكر ، ثم كانت مسرحية سكة السلامة .

ثم هناك الافكار التى تأتى من القراءة ، فمسرحية يا سلام سلم .. الحيطة بتتكلم عثرت على فكرتها أولا فى كتاب اسمه « صور ومظالم فى عهد المماليك » حين وجدته يروى قصة الحائط ، ثم رجعت الى كتاب « النجوم الزاهرة » وأخذت أقرأ .

فى كل هذه الحالات تعيش الفكرة فى ذهنى مدة طويلة ، وأنا من الكتاب الذين تعيش معهم الفكرة حية مرتبطة بشخصياتها . وبعد ذلك تكون عملية الكتابة مجرد املاء ، وفى أحيان كثيرة أقف مندهشا أمام ما كتبت ، لا أعرف متى كتبته وكيف .

* * *

س : وفى هذه الاثناء ، وانت تعيش الفكرة ، وتوثق علاقتك بالشخصيات ، الا تصادفك عقبات أحيانا؟كأن تقحم احدى الشخصيات نفسها على المسرحية ، أو تخرج منها أخرى ؟

ج : كثيرا ما يحدث هذا ، هناك شخصيات وأفكار تلوح لى فى البداية أساسية ومهمة ثم أجدها تذبل وتنتهى ، ولا أندم على هذا ولا أحس بالفقد ، فانا لا أسجل أفكارا احتفظ بها فى مفكرة مثلا لأننى أعتقد أن الفكرة الثمينة لاتنسى،فما ينسى ويتساقط أثناء عملية الخلق لا أهمية له ، والا ظل كما هو مختزنا فى الذاكرة ليأخذ مكانه الطبيعى فى بنية العمل الفنى، حين يستدعيه الفنان .

***

س : من المعروف أنك واحد من الفنانين القلائل الذين يواكبون بفنهم هموم المجتمع ومشاكله ويكشفون بجراة زيفه ، ويجسدون احلامه، وبعض مسرحياتك كانت استجابة مباشرة لأحداث سياسية قريبة . وهذه الاستجابة السريعة تعرض الفنان للوقوع فى أسر المباشرة ، وفى نفس الوقت يفرض الفن التزاما من نوع آخر ، كيف امكنك أن توفق بين النقيضين : ان تكون ملتزما بقضايا مجتمعك ، وأن تكون فى الوقت ذاته ملتزما بمقاييس الفن ؟

ج : عملية صعبة ، وفى بعض الاحيان لا أعتقد أننى أوفق ، مثلا مسرحية المسامير ، أنا بدأت أكتب هذه المسرحية يوم ١١ يونية سنة ١٩٦٧ ، وقبلها بيوم واحد كنت من المواطنين الذين وقفوا يرفضون الهزيمة يوم ٩ ، ١٠ يونية . ونحن فى هذه المرحلة الحرجة : الشعور بالهزيمة ورفض الهزيمة بدأت أكتب . وكانت هناك أصوات غير صادقة قد أخذت تنادى بالتسليم ،وأنا كفنان لم أستطع أن أعبر عن شعورى الذى هو شعور الناس جميعا الا من خلال المسرحية قلت فى مسرحية المسامير ــ ردا على المتخاذلين ــ ان الحل العسكرى هو الحل الوحيد . واستطعت أن أوضح من الذى يحارب ، ومن الذى يتحمل عبء الحرب، وكيف يتحرك الناس حتى وهم يدافعون عن الوطن ، ان كل انسان يتحرك ، وهو

مرتبط بطبقته ومشـــدود اليها ومعبر عنها ومدافع عن مصالحها .

فاذا كنت ترى أنني في هذه المسرحية قد ضحيت ببعض المعايير الفنية فأنا غير نادم على ذلك ، لقد كان على كفنان أن أعيش هذه اللحظة التي يعيشها الوطن .

واذا كنا نؤمن بدور المسرح وخطورته وتأثيره في الناس فيجب في مثل هـــذه الظروف أن نلجأ الى أشكال فنية بسيطة، وعزاء الفنان في هذه الحالة أن المسرحية تخلد بقدر استجابة الناس لها ، ثم بقدر تأثيرها فيهم بعد ذلك .

ولا أقول هذا ليكون عذرا يحتمى بـه أصحاب الاعمال التافهة والفجة .. ولكن اذا كان الكاتب الكبير بريخت قد رأى أن المسرح التعليمي كان لازما في فترة من الفترات فاتجه اليه وكتب مسرحيات تعليمية وقال ان هذا واجبه في الفترة التي كتب فيها هذه المسرحيات فيجب أن نصدقه ،لأن هذا احساس صادق . ومع كل ذلك لم يقل أحد لبريخت : لماذا كتبت مسرحيـــات تعليمية .

***

س : بدأت في أعمالك الاخيرة تستوحي التاريخ وتعتمد على حقائق تاريخية ، هل لهـــذا سبب يتصل بالظروف التي نعيشها الآن خاصة وأن هذه المسرحيات التاريخية كتبت بعد الحرب ، ثم أترى أن هنـاك فرقا جوهريا بين أن تحيي شخصية أوديب من جديد ، وبين أن تحيي أي شـــخصية تاريخية ، مع أنهما يستويان في كونهما رمزا ؟

ج : لقـــد كتبت أربع مسرحيـــات تستوحي التاريخ ، ورجوعي للتاريخ كان أيضا مرتبطا بنكسة يونيو، فبعد الحرب انتشرت أفكار كثيرة رددها الانهزاميون تقول: ان المصريين شعب غير مقاتل ، انه شـعب لا شـأن له بالحروب ، انه شـعب يحارب له ولا يحارب هو . فـالردة الى قراءة التاريخ كانت ردة المواطن الذي عاش الهزيمـة وبـدأ يبحث بنفسه في تاريخه .

ولم يكن باستطاعتي أن أكتب مسرحية عن معركة معاصرة كمعركة شـدوان مثلا ، لأنني في هذه الحالة سـأضحي كثيرا كفنان، وستفرض على المعاصرة أن أسطح الشخصيات التي لاتزال بطولتها متجسـدة وحية ، أما حين أعود الى التاريخ ، الى ثورة ١٩ مثلا فستكون أمامي فرصة الحركة ، وفرصة التحرك الانساني وهذا شرط من شروط نجاح العمل الفني .

ومع ذلك لايمكنك أن تقول ان مسرحية المسامير ، أو الحيطـة بتتكلم مسرحية تاريخية ، انها مسرحيات معاصرة تحمـل أفكارا معاصرة ، وهموما معاصرة .

أما شـخصية كشخصية أوديب ، فقد دخلت تاريخ الفن ، وأصبحت لها معـالم الشخصية التاريخية أيضا بل ربما كانت أوضح من الشخصيات التاريخية . والفرق بين الشخصـــية التاريخيـة والشخصـية الأسطورية ، انك وأنت تكتب عن نابليون مثلا لن تنسى أنه جاء الى مصر وأنه هـزم في روسيا وهكذا .

***

س : واللغـــة .. ألم تكن من المشاكل التي اصطدمت بهـا ككاتب مسرحي .. ولماذا زاوجت بين الفصحى والعامية في مسرحيتك الأخيرة ؟

ج : ان اللغة لم تكن أبدا مشكلة بالنسبة لي ، فقد رأيت أن من الأنسب فنيا أن تتحدث الشخصيات بلغتها التي تتحدثها في حياتها العامة ، كما نتكلم نحن الآن ، ولكن اللغة العامية أيضا لها مستويات ، والحقيقة أن لي مع اللغة تجربة لم أنسـها ، فقـد عرضت مسرحية المحروسـة في الجزائر ، وهي بالعامية المحلية ، عرضـت في منطقة تيزي أوزو ، ولم أحضر العرض ، ولكنني سمعت أنها فشـلت هناك فشـلا ذريعا ، لم يفهمها أحد . أما مسرحية سكة السلامة فهي مكتوبة بالعامية التي تتحدث بهـا في القاهـــرة ، وقد عرضت في الخرطوم ، وتعـرض الآن في كل تليفزيونات الدول العربية وتلاقي نجاحا كبيرا ، السبب أن عامية القاهرة أسهل .

أما مسرحية يا سلام سلم ، فقد حاولت في حوارها أن أحقق ما يمكن أن تسميه

عامية المثقفين وفصحى الأعلام ، ولم أجد من المناسب أن أجعلها كلها بالعامية ، كما أن الفصحى الكاملة كانت ستفقدها جمهورا ، ولذلك كانت هذه اللغة التى يفهمها المواطن العادى ولا يتعب منها المثقف . واذا اتفقت معى على أنها ليست مسرحية تاريخية بالمعنى التقليدى ، فقد كانت العامية فيها موظفة توظيفا كاملا من أجل هدف فنى .

* * *

س : تثبت الاحصائيات أن لك جمهورا كبيرا ، متى بدأت تكتشف هذه الحقيقة ؟ وهل أحسست بعدها أن الجمهور يفرض عليك شيئا معينا يريده هو ؟ بمعنى آخر هل فكرت وأنت تكتب أن هذا يرضى الجمهور أو لا يرضيه ؟

ج : لقد اكتشفت هذه الحقيقة حين عرضت المحروسة ، كانت ناجحة تماما ليس بالنسبة لى فقط وانما بالنسبة للمسرح القومى ، وقد أسعدنى اقبال الناس عليها ، وفى نفس الوقت أوقعنى فى مشكلة وهى : أن أكون واضحا ، ولا أخل بمقاييس الفن .

وهل تصدق ؟ لقد كتبت مسرحيات طليعية لمسرح الجيب ، ولكنى لم أقدمها لأننى أرى أن مسرحياتى ناجحة بقدر ما يتقبلها الجمهور ويفهمها ويتفاعل معها

* * *

س : اذن ، الى أى حد ترى أن مسرح الطليعة أو العبث أو اللامعقول ينتمى الى المسرح ؟ وهل ترى أن هذه التجارب يمكن أن تصلح فى أى مجتمع ؟

ج : العالم هنا غير العالم فى أوربا . والانسان الأوربى عانى من ويلات حربين وشهد انهيار كثير من قيمه ، وعانى من فقدان الخط الفكرى والدينى والسياسى ، فهذه التجارب الجديدة ، وهذه المدارس الفنية هى بنات شرعية لهذا المجتمع ، فاذا عبر الفنان عن ذلك سواء فى القصة أوالمسرحية أو الفن التشكيلى ، كان متوائما مع مجتمعه أما نحن فلم نفقد بعد قيمنا ، أزمة الانسان المعاصر فى مصر ، غير أزمة هذا الانسان ذاته فى فرنسا .

أنا لا أقف ضد التجارب الطليعية ، ولكن أطلب أن تكون تجاربنا نحن ، تجربة يمكن أن نراها ، ولا يمكن أن نقلدها .

* * *

س : ولكن بعض هذه التجارب الطليعية قدمها توفيق الحكيم ، وكنت قبل ذلك أريد أن أسأل : الى أى مدى ترى أنك وزملاءك من كتاب المسرح أبناء لتوفيق الحكيم ؟

ج : توفيق الحكيم له فضل كبير فى صياغة كل هذا الجيل ، ودور توفيق الحكيم أنه جعل للحوار قيمة فنية ، ولكن كتاب جيلى حاولوا ونجحوا فانتقلوا من أدب المسرح الى المسرح .

أما التجارب الطليعية التى تتحدث عنها ، والتى قدمها توفيق الحكيم مثل الطعام لكل فم ويا طالع الشجرة ، فأنا أرى أن أستاذنا توفيق الحكيم تنتابه فى بعض الاحيان موجات شبابية فيقدم مثل هذه الاعمال ، وهى نوع من الاصباغ التى نضطر ونحن نقترب من سنه أن نستخدمها لاخفاء الشعر الأبيض .

* * *

س : هل ترى أن عندنا مسرحا مصريا أصيلا معبرا عن الشخصية المصرية ؟ وهل يزيد من تأصيل هذه الشخصية مسرح السامر مثلا ؟

ج : المسرح مضمون قبل أن يكون شكلا ، وعلى هذا الاساس فهناك فى خلال العشرسنوات الاخيرة مسرحيات كثيرة عبرت عن واقعنا ، وقدمت الشخصية المصرية الأصيلة ، وأنا أرى أن أصالة المسرحية هى تأصيل الشخصية المصرية .

أما مسرح السامر والمصطبة وما أشبه، فهذه مسائل شكلية ، على أن السامر ليس دعوة جديدة ، وليس لصيقا بنا كما يقال ، واذا أردنا الحقيقة فهو أقرب الأشكال الى المسرح اليونانى القديم .

***

س : ما دمنا نتحدث عن الشكل والمضمون، قلت مرة عن مسرحية بير السلم التى أثارت

كثيرا من الجدل .. ان النقد الذى وجه الى المسرحية انقسم الى قسمين : نقد تناول المسرحية من الوجهة الفنية وهـــذا يمكن الكلام فيه كثيرا ، ومن حول الفن يجب ان تختلف الآراء ، أما القسم الثانى فتنـاول أفكار المسرحية ، وهذا ما لا مناقشـــة فيه ، فلكل امرىء ما يعتقد .

س : **هل هذا رأى خاص بمسرحية بير السلم ؟ أم ترى أن الناقد ينبغى أن يعنى بالناحيـة الفنية فقط ؟ .**

ج : أرى أن الناقد يجب أن يتقـدم الى العمل الفنى باحترام ، على الاقل من أجل الجهـد الذى بذله الكاتب ، واحتـرام العمل الفنى مفتقد فى أكثر ما يسمى عنـدنا بالنقد . واذا ذكرت لى الآن اسم أحد النقـاد فاننى أستطيع ان أقول لك ماذا سيكتبه هذا الناقد عند تناوله لأى عمل فنى .

النقد يجب أن يتناول الفن من حيث هو فن ، هل مسرحية يا سلام سلم الحيطة بتتكلم مسرحية فنية ؟ هـذا ما يجب أن يتوجه اليه اهتمام الناقد . ثم بعد ذلك يناقشنى فى الافكار السياسية فيقول لى مثـلا انك فى هذه المسرحية لست كاتبا اشـتراكيا لأنك أهملت الناس . ولكن لا يجعل هذا الاختلاف الفكرى يحول بينه وبين رؤية المسرحية كعمل فنى .

ولقد عانيت من هذا كثيرا حين عرضت مسرحية بير السلم ، بعض النقاد قالوا : كيف حدث هذا ؟ كيف سـقط المسرح القومى هذه السـقطة ، بل أكثر من هذا ؟ بعضهم أسـتعدى على السلطات صراحة وطالب بوقف المسرحية . وكان هـــذا غريبا ، فالطبيعى أن النقاد والفنانين هـم الذين يطالبون بمزيد من الحـــرية ، ولكن الآية انعكست فالدولة تعطى لكل فنان حق أن يقول ما يريد ، وهم يريدون سلب هذا الحق ، ولكن المسرحية ظلت تعرض رغـم هذا ، ومن حسن الحظ أن النقاد لم يمنحوا هذا الحق ، والا قضى على الفكر نهائيـــا ، ومن الغريب أن بعضـهم سكت عن كل شىء فى المسرحية وأخذ يسأل مثلا : من هو الشبراوى ؟

* * *

س : **ولكن النقاد يقولون أيضا أن الرمز قاسم مشترك فى كل أعمالك ، فما الذى يلجىء الفنان فى رأيك الى الرمز ؟**

ج : الفنان يلجأ الى الرمز لسببين :محاولة التستر والابهام وهذا لا جدوى منه لأنه ضد تفاعل المتلقى مع العمل الفنى ، والسـبب الثانى أن يكون ضرورة فنية ، أو قل حيلة فنية تعطى للعمل الفنى عمقـــا أكثر وتتيح للمتلقى فرصة المشاركة فى خلق العمل مع الكاتب . بحيث يصبح التلاحم تاما بين الفنان والمتلقى والرمز فى مسرحياتى من هذا النوع ، بحيث أن المسرحية يمكن تتقبل كمسرحية واقعية بالنسبة للمشاهد العادى ، بينما يمكن للمثقف أن يجد فيها ما يتفق أو يختلف معه .

***

س : **نحن لا نرى من أعمال الفنان الا ما يريدنا أن نراه . فكم عملا فنيـــا يرقد فى درج مكتبك ؟**

ج : كثير جدا .. عشرات القصص والمسرحيات لقد بدأت أنشر سنة ١٩٤٣ مسرحيات من فصل واحد وقصصا قصيرة، ثم تملكتنى نوبة شك ، ولكنها طالت فامتـدت من سنة ١٩٤٩ الى سنة ١٩٥٦ وفى هـــذه السنوات كتبت الكثير مما لم يطلع عليـــه أحد ، ولم أتقدم الى الناس الا حين أحسست بالنضج .

***

س : **لا تقل لى كلهم أولادى حين أســالك عن أقرب مسرحياتك الى نفسك ، ثـم عن المسرحية التى خيبت ظنك فيها .**

ج : هناك مسرحية قريبة الى قلبى أكثر وهى كوبرى الناموس ، أما المسرحيات ــ ليس المسرحية ــ التى خيبت ظنى فهى كفـر البطيخ وكوابيس فى الكواليس .

* * *

س : **هل ترى أن الفنان يملك القـــدرة على التنبؤ ؟**

ج : نعم ، ان الفنان يملك هذه القدرة ،والسبب فى ذلك أنه أكثر حساسية من الانســان العادى ، والفن باستمرار يقوم بدور المنذر بالنسبة للقوى الوطنية ، ويقـوم بدور المنبه بالنسبة للناس ، لعامة الشعب ، واذا رجعت الى بعض مسرحياتى مثل سكة السلامة وبير السلم فربما وجدت فيهـا الكثير من هذا التنبؤ بأشياء يمكن الآن التثبت من صحتها بعد أن حدثت .



لصوص المدن المسلوبة

أحمد الشيخ

السقوط :

فى البدء جئت فكانت السقطة ٠٠ كنت أردد الكلمات الشائعة وأنساق وراء البدايات محاولا استكناه ما يتوالى خلف الأشياء ، وأحس الانبهار الى حد الغبطة بكل ما كنت أضيفه الى رصيد معارفي ، أيامها كنت أتحمس دون ادراك لسخف اللعبة ٠

« فى خطواتى المطمئنة كنت أنحدر دون وعى الى اسفل ، أغوص فى بطء دون فهم لخطورة الاستمرار فى الانحدار والغوص ٠٠ ثم اكتشف بعد فوات أوان التراجع الى أى حد كنت أنزلق الى هوة الاستحالة ، هذا ما كنت أحسه »

كان كابوسا مرعبا تعلقت خلاله فى الفراغ ، ويبدو أنه حدث اثر انحدار رأسى أثناء النوم من فوق الوسادة فى بطء كما هى العادة ٠٠ وقد استطالت اللحظات ورغبة السقوط الكامل أو الارتفاع أو حتى التعلق فى أى شىء ظلت تدهم المشاعر التى أرعبتها التوقعات ٠٠ وعندما هزتنى زوجتى (**تزوجنا بعد التهاب مشاعرنا الى حد العجز عن احتمال الابتعاد**) تعلقت بها من فورى ، أمسكت بها ورحت أضغط صدرها فى صدرى بعنف واستماتة ٠٠ أتشبث بها مرتميا فى أحضانها ، وأضغط نفسى اليها كطفل يحتمى من الأشباح فى صدر أمه ٠٠ وكلما اكتشفت جزءا منى غير ملتصق بها ارتعبت ٠ ورغم كل ما قمت به من جهد ساعة بطولها ، كنت أدرك اننى بالفعل كائن منفصل عنها على وجه من الوجوه ، وانه حتى فى اللحظة التى أوشك على الامتزاج بها، كنت أعرف أن عرى الظهر على أحسن الفروض متروك بلا حماية من تيارات الهواء الرطب ، لأن كفيها عجزتا عن تغطيته كما ينبغى ٠٠ كنت أتصبب عرقا على وجه لم أعهده قبلا ٠٠ كنت غارقا بالفعل فى قطرات العرق وكان من المفهوم انها غرقت بسببى هى الأخرى ٠٠ كنت أتوهم قدرتى على السقوط الكامل فى داخلها طلبا للحماية ٠٠ السقوط دون رغبة فى أن أعود متخوفا من أشباح الكابوس الذى كان يعاودنى بنفس الصورة فى الأمسيات الرطبة ، لكنها تأودت ربما ضيقا وربما اشمئزازا من سيل قطرات العرق الغزير ٠٠ تأودت ثم انزاحت جانبا فى ذات لحظة التدفق ٠٠ فوجدتنى معلقا فى فراغ انحدر بعنف الى هوة سحيقة ٠٠ وعرفت ساعتها انه لم يعد هناك ما يبرر الالتصاق بها على هذه الصورة ، فوطنت نفسى على فكرة الابتعاد عنها كيما تصرخ ٠



الامتلاك : التوقع ٠

قلت لها مرة أنني جئت من العرى الى العرى ، وان كل ما ينهكنى هو أننى أملك طاقة الحركة فأجدنى مرغما على تبديدها فى بعض الأمور غير المستحبة ٠٠ وانه كثيرا ماحدث أن ذهبت بنفسى الى أماكن أمقتها وأرغب فى لحظة الوصول أن أفر منها ٠٠ تماما مثل أولئك الأشخاص الذين كنت أجلس اليهم بمحض اختيارى قبل أن أكتشف بشاعة الجلسة ، فأشرع فى اختلاق المعاذير وأنسحب متسائلا : **كيف عدت اليهم فى كل مرة رغم ما أعرفه يقينا من استحالة التوافق معهم ؟**

لم أكن متخوفا اذن من ذلك الخاطر اللعين ، الذى ظل يطاردنى خلال الأيام الأخيرة ٠٠ ذلك أن فكرة ابتعادها عنى تسللت الى خلسة ، وجعلت تنتشر وتتمـــدد كخلايا سرطان فاجر ، قبل أن أوطن نفسى بالقدر الكافى على قبول فكرة افتقادها ٠٠ كل ذلك جاء اثر تلك المحاولة الفاشلة التى حاولت خلالها أن أحتمى بها ، بينما كانت تتأود وتقاطيع وجهها تفضح رغبتها فى الابتعاد ٠ **فقلت لنفسى انه من الممكن أن احتمى بها منها ، تماما كما كنت أفر منها اليها فى الأيام الأولى ٠٠** ولــكنها كانت تحملق فى الفراغ متفكرة ، وتميت بسكوتها المريب رغبتى فى احتوائها ٠٠ ولما واجهت نفسى بما أرى جعلت ألوم نفسى على الاطمئنان الكامل اليها والانزلاق نحوها دون أن أعـد نفسى لاحتمالات فقدها ٠٠ وتذكرت فى النهاية أننى جئت الى المدينة خاويا وغـير راغب فى الامتلاك أصلا ٠٠ عارفا أن قانون الامتلاك يحوى فى داخله نقيضه ، وأن احتمال ضياع ما نملك يظل قائما كشبح بغيض حتى لحظة الفقد ٠٠

كنت قد صدقت نفسى فى واحدة من لحظات النشوة بأننى امتلكتها بنفس القدر الذى جعلتها تمتلكنى ٠٠ واننا لا بد أن نتبادل الامتلاك عوضا عن عرينا عبر السنوات الفائتة ٠٠ حقيقة انه كانت تتسلل الى فى بعض الأحيان عشرات التوقعات ، لــكنها كانت بارعة فى ازاحتها جانبا وهدهدتنى كما لو كنت طفلا ، وكانت تكسب الجولة رغم صوت عنيد يلح على بأنها تكذب ٠٠ كنت أخرج اذن من الموقف دون التفكير فى اعداد نفسى لمواجهة الاحتمالات الصعبة ٠

فى الأيام الأخيرة خرجت من دوامة الارتباك والمخاوف بفـكرة مؤداها أن الترك هو السبيل الأمثل فى مثل هذه الحالات ٠٠ لأن مئات التوقعات ظلت تطاردنى وتنبح

فى شراسة قطيع من الـكلاب المسعورة وتتداولنى دون اظهار الرغبة فى التوقف ٠٠ وكان مستحيلا أن أفر مادامت **عصارة التوقعات** تلبد فى داخلى ، ومن داخـلى تمارس لعبة المطاردة ٠ ولما كنت أعرف قبلا أن ارادة الاستمساك بالأشياء تتعارض مع منطق الأمور الذى يضع احتمالات الفقد فى ذات لحظة الامتلاك ، فقد وطنت نفسى بقدرالمستطاع على قطع خطوات العمر الباقية وحدى دون الاستناد الى أحد ٠٠ المهم أن أمضى سائرا فى ساعات الليل والنهار مادامت لدى الطاقة أن أمشى وأتنفهم ، ان الغـايات القديمة محض أوهام لحظات التفجر التى يولدها الاحساس بعقم ما أدور فى فلكه ٠٠ وأنهـا كانت معادلا لرغبة الخروج من واقع الى واقع ، من مكان الى مكان ، وكيف اذن كنت دؤوبا فى محاولات أن أتجاوز تكوينى بالتضخم أو الانكماش لأخرج من جلدى فى النهــاية ٠

قلت انها كانت تكذب اذن فى كل محاولاتها لازاحة مخاوفى ، وانها كانت بارعة فى ذلك بشكل واضح ، لكنها فى لحظة السقوط ٠٠ لحظـة الانتفـاض من الـكابوس المرعب ، انزاحت من جانبى فدرت فى الفراغ مذهولا ومتخوفا ومرتبكا ومغلفا بالصمت أيضا ٠٠ ذلك أننى كنت أتأبى - لأسباب لا أعرفها - أن أطلب العون منهـا أو من سواها ، فجعلت أسقط وانحدر وأغوص ٠٠ ولمـا لم أكن قـد أكملت اعـداد روحى لاحتمال افتقادها ٠٠ (**رغم أننى كنت فى كل صباح أطبع فوق شفتيها قبلة الوداع**) فاننى كنت أحس المرارة لجهلى سر ما طرأ عليها من تغير نحوى ٠٠ وفى المسـاء الأخير كانت تبكى بينما أتشبث بها مدفوعا برغبة الامتلاء والشبع (**كنت فى الأيام الأخيرة أحاول اعتصارها** وامتصاصها برعب لمـا كان يتسلل الى داخلى من **توقعـات فقدها**) عندما سألتها ان كانت قد سأمت معاشرتى أجابت بالنفى ، لكننى كنت محاصرا بفكرة عودتى فى نهار اليوم التالى فلا أجدها (وقد حدث) ورغم أننى كنت أعرف أنها بفرارها قد سلبت طفلتى فى أحشائها ، وأنها بذلك أفقدتنى كل ما كنت أستند اليه أصلا من مبررات البقاء ، فاننى لم أكبد روحى عبء البحث عنها واستعادتها طالمـا أنها اختارت بمحض ارادتها **ان تبتعد** ٠



المدينـة :

كنت أتطوح فى طرقاتها الأخطبوطية دون غاية ٠٠ حسبنى البعض مسـطولا فافسحوا الطريق وشرعوا فى الضحك الساخر ٠٠ كنت محموما بالصفعة ومهموما الى حد الذهول ٠٠ كانت ضحكاتهم تدوى وتعربد فى طبلتى الأذنين ٠٠ لم أكن أرغب فى الذهاب الى البيت الخالى منها ٠٠ ظللت أترنح بالخطوات المرتبكة ٠٠ تهالكت فى منتصف الليل ٠٠ لحتنى امرأة ٠٠ فى الطريق سـاومتنى ٠٠ قبل الفجر بسـاعة كنت أتصبب عرقا وأرتجف فى أحضانها ٠٠ فى الصباح دست أموالى فى صدرها ٠ وفرت بينما كنت أهذى وألعن المدينة التى أنجبتها وسرحتها تسلب قطرات العرق والأموال وتشارك الآخرين الفراش ٠



اللصـــوص :

فى زحام المواصلات نشلوا مرتب الشهر قبل سداد الديون ٠٠فى اليوم التالى سلبوا أوراقى الخاصة ومن بينها بطاقتى ٠٠ جعلونى بلا هوية لأنهم كانوا ظرفاء ٠٠

فى الترام تشاجروا معى عندما اكتشفوا اننى لا أحمل غير جيوب فارغة ٠٠ مزقوا بنطلونى من الخلف بشـــفرات الحلاقة ، حاولت اخفاء عرى مؤخرتى فاكتشفت أنهم جرحوها بينما كنت مشغولا بالدفاع عن نفسى ٠٠ فر اللصوص وسط ضحكات ركاب الترام منى ٠٠ أسرعت أبحث عن جدار أتخفى خلفه دون جدوى ٠٠ تحسست جلدى مخافة أن يكونوا قد نزعوه عنى ٠٠ أحسست بالنشوة لأنهم فشلوا فى أخــــذه ٠٠ عندما عدت الى الشقة عرفت أنهم كسروا بابها وفتشوا فى أشـــيائى التى عجزوا عن حملها ٠٠ لم أجد قميصا بديلا ولا بنطلونا فرحت أضحك فى هوس لساعة أو ساعتين ٠٠ تذكرت أننى جئت من العرى الى العرى ولا أرغب فى الامتلاك ، فجلجلت ضحكاتى حتى سمعت أصوات احتجاج عند باب الشقة تطالبنى بالسكوت وتذكرنى أنها الواحدة صبـــاحا ٠٠

تذكرت لصا فتح باب غرفة كنت أسكنها فوق سطح بيت ٠٠ بحث عن أشـــياء ثمينة فلما لم يجد ترك فوق فراشى بصقة تذكارية ٠٠ كان اللصوص يعرفوننى تماما ويتابعون باهتمام بالغ كل ما أضيفه عفوا الى رصيدى من ثياب وأشياء ٠ كانوا بارعين فى أخذ ما يروقهم فى هدوء وثقة ، كنت أخرج من البيت فى كل صبـــاح باحســـاس عجيب : **انه احتمال وجيه أن أعود فلا أجد حتى بلاط الغرفة** ٠٠ ولعل تلك التوقعات أراحتنى فى كل مرة وجعلتنى آخذ الأمر على محمل المزاح الخفيف فلا أنفعل كما حدث يوم فرت زوجتى دون أن أستكمل اعداد روحى لاحتمالات فقدها ٠

زوجتى التى فرت كانت قد عقدت مع لصوص المدينة اتفاقا لا أعرف شروطه ، وان كنت أعرف نتائجه ٠٠ **(وهذا مجرد تصور أحمق)** الذى أعرفه تماما هو انهم كفوا عن مطاردتى طالما كانت فى البيت تحرسه ٠٠ لكنهم فى اليوم التالى لرحيلها لم يدعوا لى غير عرى جلدى الجريح المؤخرة ٠٠



البـــوح :

كنت أكره الشكاية لأسباب تتعلق بسخف اللحظة ٠٠ امتنعت طوال عمرى عن البوح بعنف الأحزان ٠٠ بلا مقدمات وجدتنى أفكر فى الأمر برمته ، وأحاول الخروج من مرارة اللحظات المقيتة بالبحث عن صديق يسمع فلم أجد ٠٠ يوم صادفته جعلت أدفع لسانى دفعا ليسقط فى مداخل الكلمات الأولى التى تصورتها مصيدة السقوط فى جب القول المسترسل ٠٠ لكن لسانى كان يعاندنى بالتوقف عن التلميح ولو من بعيد الى أسباب التبدل الذى اعترانى فى الآونة الأخيرة ٠٠ كنت عاريا وجائعا وجريحا وكان من اليسير أن أطلب ما أريد دون رهبة ٠٠ لـكننى كنت أسترجع اللحظات المقيتة التى كنت أبدو خلالها ذاهلا دون أن أجرؤ على طلب قرض من أخى الأكبر ٠٠ كنا فى تلك اللحظات نتبادل الحديث فى شتى الأمور لـكننى أتخوف من أن أكون مرتبـكا أو منفعلا أو أى شىء من هذا القبيل ٠٠ ورغم أننى كنت أعرف أن المسألة لن تكلفنى أكثر من البوح برغبة ربما كانت بسيطة ويسيرة بمقاييسه ، وانه ربما يبـــدى استعدادا متحمسا للعطاء فى بذخ ٠٠ غير أننى كنت أتخوف بشكل مميت أن يعتذر ٠٠ كنت أتراجع عن القول ألف مرة ربما لأننى كنت أتوقع احتمـــالا بعيدا أن يرفض أو حتى يعتذر ٠٠ كانت نبرات صوته التى أتخيلها بحروف الاعتذار أو الرفض تحبس الكلمات عند أطراف اللسان وتقوم سدا حائلا يحول دون نطق الكلمات ٠ كنت أتأمل خزانته الحديدية وأستجديها أن تفصح ٠٠ وأرغب ٠٠ أرغب الى حد الموت الا أكون مفضوحا

لديه وأخاف في ذات اللحظة أن يهوى فوق كياني بعرض سلفة قد أكون في احتياج اليها ، لأنه في مثل هذه الحالة يكون قد قرأ ما يدور بداخلي من مشاعر ٠٠ وذات مرة أفهمته - (**كنت يومها امتلك نقودا زائدة وأفكر في اخفائها في خزانته من لصوص المدينة**) - انني أعجز عن البوح في اللحظات العصبية ، وأنه من الواجب عليه أن يفهم دون حوار منطوق ٠٠ ويومها ندمت الى حد أنني طوال رحلة العودة كنت ألعن نفسي ، لأنني أوضحت له ما كان يعتمل في داخلي طوال هذه السنوات دون معنى ٠٠ بل انني تعمدت الا أذهب اليه زائرا كما ينبغي ٠٠ ويوم زارني بنفسه تحاشيت أن أطل عليه وكأنما ارتكبت اثماً ٠٠ لكنه لم يكن يعرف سر ارتباكي لأنه قام وانسحب بعد أن نصحني بأن أحكم الغطاء حول نفسي قبل النوم ٠٠ وحتى في المرات التي كنت فيها في أمس الحاجة لجزء من حقي المخزون في خزانته ، كنت أتأبى وأواجه الضياع مستبعدا من خيالي فكرة أن أطلب ٠٠ وسكت هو الآخر حتى هذه اللحظة فلم يفكر في أن يعطي ٠

ومن هنا لم أفكر في البوح ، مخافة أن يفسر البعض شكاياتي بأنها استجداء مغلف ٠٠



الجـوع :

كنت جائعاً ومهموماً وغير راغب في استجداء أي شيء ٠٠ ظلت امرأة أخي تثرثر دون توقف متجاهلة ما كنت أحسه ٠٠ كنت أحس الجوع بشكل لم أعهده قبلا ٠٠ استحالت هي الى لسان يمرح في هوس داخل فم لا يكف عن الحركة ٠٠ قمت من فوري أفتح زجاج النافذة المجاورة راغبا في تجديد الهواء ، لم تتوقف عن تحريك لسانها بينما تعيد احكام زجاج النافذة ٠٠ بدأت أحس احتباس الأنفاس بدرجة لا تطاق ، كنت أهم بالخروج لكنها أمسكت بطرف ثوبي الممزق وجذبتني نحوها فلم أطاوع ٠٠ صرخت في وجهي بصوت حاد ٠٠ تخوفت أن أصاب بالصمم فامتدت راحتي فوق فمها أسكته ٠٠ بعنف كنت أحاول اسكاتها ٠٠ بعنف لم أكن أملكه في أي وقت مضى ٠٠ كنت راغبا في اسكاتها في تلك اللحظة ٠٠ تهاوت هي فوق أرضية الصالة وأسرعت بخطواتي ناحية الباب أفتحه وأهرب ٠



القـرش :

في الطريق العام شاركت رجلا وامرأة في البحث الدؤوب ساعة كاملة عن قرش سقط منهما ٠ كنت لا أملك تعويضهم عنه بقرش بديل ٠٠ كانت الدموع تحتبس في عيون الرجل وتنحدر خلسة من عيون المرأة ٠٠ شاركنا شاب متسكع النظرات والخطوات دقيقة ثم أفهمنا أن شوارع المدينة أصبحت تبتلع القروش في لمح البصر ، وأن محاولاتنا لاستعادة القرش الضائع سوف تنتهي بالفشل حتما ٠٠ كان صادقا رغم سخفه ٠٠ ذكرتني ملامح المرأة بوجه امرأة ريفية نحيلة كانت تركب الأتوبيس مرة والمحصل يحاصرها بالحاح لتدفع قرشا ٠٠ كانت تائهة ولا تعرف من أمرها شيئا ، وكان المحصل يمارس هوايته في الوعظ والارشاد والقاء النكات البذيئة ٠٠ كان بارعا في توبيخها بينما تستجير بالوجوه وتستجدي بعيونها المستكينة أن يتطوع أيهم

بالدفع لاسكاته لكنهم فروا بعيونهم وتشاغلوا عنها ٠٠ كان هنـــاك فى أحد الأركان مجموعة من الصبية العابثين ، يضحكون على بعض النكات التى تدور حول جهلها ، وازدادوا صخبا عندما صفر المحصل لانزالها وشيعهـــا بالسباب الفظ والشـــتائم المستهجنة ٠٠ التفت الينا وأكمل درسه الذى بدأه وكأنه واعظ قريتنا البعيدة الذى ينهى عن الحرام والموبقات فى خطبة الجمعة ، ويقضى بقيـــة ايام الأسبوع فى معاونة المعسرين من أبناء القرية باقراضهم بالربا الفاحش بعد الاستيلاء على الرهون العينيـة وخصم الفائدة ٠



الحســاب :

خطأ بسيط × خطأ مركب + آلاف الأخطاء × آلاف أخرى غير محصورة من الأخطاء = أعداد أعجز عن بيانها من الأخطاء المركبة والمتشابكة ٠٠ لم أكن متفوقا فى أى يوم من الأيام فى مسائل الحساب ٠٠ ولذلك كنت أدع الخطوة الأخيرة فى كل مسألة دون حل ، وأتوقع فى كل مرة نتيجة فى غير صالحى ، لكننى أفاجأ بنجاحى على الورق رغم يقين فى داخلى اننى ضعيف بصورة واضحة ربما يعجز الأساتذة ــ لدواعى السرعة فى التصحيح أو لقصور فى الفهم ــ عن اكتشاف سر ضعفى ٠



الطفـــله :

شقيقتى الصغيرة التى لم تتجاوز الخامسة الا بشهور قليـــلة لا أذكرها بسبب ضعفى فى مسائل الحساب٠٠ قالت لأمى بينما كنا نتناول طعاما لانحبه : **ليتنى ماجئت ٠٠ ليتكم ما خلفتمونى** ٠٠ غلف الجمع صمت عاجز عن القول واكتفينا بتبادل نظرات المقت ٠٠



الموت كمدا :

مازال السؤال يدوى فى أم رأسى ٠٠ مازلت أسأل نفسى ان كان هناك ما يمكن الاستناد اليه لأبقى ٠٠ أجيب بالنفى والعن مخـــاوفى القديمة فى مواجهته ٠٠ قلت لنفسى انه يتسلل الى كما يحلو له ولا يدع لى فرصة الدفاع ٠ كنت قد احتفظت بأنبوبة الحبوب المنومة ليقين أعرفه بأننى أتخوف من مواجهته صاحيا ٠٠ كنت أشعر فى الساعة الأخيرة بأننى أتهالك وأنكمش ٠٠ قلت ان ابتلاع حبوب الأنبوبة واحدة اثر واحـدة سوف يهون الأمر ويتيح لى الفرصة للحديث مع نفسى قبل أن أهمد وأكف عن العويل لا أعرف كم حبة ابتلعت ولست مهتما أن أعرف ٠٠ النوم يتسلل الى قبل أن أكمل الأنبوبة ٠٠ الخدر يسرى فى الأطراف فى دأب ٠٠ كنت أرغب فى ساعة ارتياح ٠٠ أرغب فى الاستناد الى شىء دافىء ٠٠ لا أرغب الآن فى أى شىء فقدته ٠٠ لا أرغب فى أن أنحدر الى هوة أعمق ٠٠ لا أرغب فى الانزلاق والسقوط المعلق بين بين ٠٠ لا أرغب فى ٠٠ فى محاسبة لصوص المدينة ٠٠ ولا أرغب فى كفهـــا الذى أحببته يتحسس الصدر فى جنان ويمنحه لحظة دفء ٠٠ لا أرغب فى الدفء ٠٠ لا أرغب فى أى شىء ٠٠ فى امتلاك أى شىء ٠٠ أريد ساعة نوم أستريح فيها فوق بلاط الغرفة ٠٠ أنام ٠٠ أنام ٠٠ أنـــ ٠٠ أنـــا ٠٠





الغول

في مسرح الجيب

د : آنيس فهمى

اختار مسرح الجيب من بين مسرحيات الكاتب الالمانى بيتر فايس مسرحية الغول لكى يطلعنا على نوع حديث نسبيا من المسرح يطلق عليه اسم المسرح الوثائقى . وهو يقوم أساسا على اختيار قضية سياسية معاصرة من قضايا صراع الانسان ضد قوى التدمير والشر والطغيان وعرضها على الجمهور فى نص محتشد بالوثائق والاحصاءات والارقام والاحداث الواقعية المتعلقة بتلك القضية .

وفى مسرحية الغول يعالج بيتر فايس موضوع الاستعمار البرتغالى لأنجولا مستعرضا قصته منذ البداية ، أى منذ خمسمائة عام عندما جاء دييجوكاو الى أفريقيا على رأس اسطول برتغالى وعبر نهر الكونجو وأخذ ينشىء القلاع والمعسكرات وسار على منواله أولاده وأحفاده من بعده .

وفى هذه المسرحية يزيح فايس القناع عن طبيعة الاستعمار الذى يستغل سذاجة الوطنيين وطيبتهم وجهلهم ليستمتع بخيرات أرضهم ويثرى وينتفخ .

ان المستعمرين يستترون وراء ستار الدين ونشر القيم الفاضلة والادعاء بنشر الحضارة وانتشال الافريقيين من وهدة الجهل والبربرية والتوحش ، يستترون وراء هذه الشعارات المضللة ليحققوا لانفسهم الثروة والسلطان والنفوذ على حساب شعب أنجولا الفقير الجاهل المريض .

ويصور فايس كيف يستمتع البرتغاليون بثروات وخيرات أنجولا وكيف يسخرون الاهالى للعمل الاجبارى فى مزارع البن والقطن ، ومناجم الماس والحديد والنحاس والمنجنيز والاسبستوس ، واستخراج البترول ، وقطع أخشاب الورد والموجناه من الغابات ، والقيام بمهام الخدم فى قصورهم ومنازلهم وفنادقهم ومؤسساتهم .

وكشأن فايس دائما فى مسرحياته التسجيلية يعتمد هنا أيضا على الاحصاءات والارقام ، فيقول ان سكان أنجولا الذين يبلغ عددهم خمسة ملايين شخص يسودهم مائة ألف من البرتغاليين ،الذين يطلقون على أنفسهم اسم « ناشرى الحضارة ! » ، أى بواقع ناشر حضارة واحد لكل خمسين أنجوليا !

ويقسم فايس شعب أنجولا الى فريقين :الفريق الاول يكون ٩٩٪ من الشعب ، وهؤلاء يعيشون فى ضنك وعوز وجهل ، فالعامل يتقاضى فى الشهر سبعة من الدولارات ، والخادمة التى تعمل تسع عشرة ساعة يوميا تتقاضى جنيهين فى الشهر !

أما الفريق الثانى فيمثل ١٪ من شعب أنجولا وهم الذين يطلق عليهم فايس اسم المندمجين أو المتكيفين ، أو بمعنى آخر عملاء الاستعمار الذين ينعمون بالحياة الرغدة لادائهم فروض الطاعة والولاء والاخلاص للبرتغاليين .

ومن الاحصاءات المفجعة التى يوردها فايس أنه بالرغم من أن البرتغال تستعمر أنجولا منذ خمسة قرون ، لا يوجد سوى أفريقى واحد يعرف الكتابة والقراءة من بين كل مائة أفريقى !

وشعب أنجولا الفقير العاجز المحتاج الى لقمة العيش لا يستطيع أن يواجه الاستعمار وجها لوجه

احمد زكى فى دور الغول

ولا يستطيع أن يلفظ كلمة « لا » ٠ ان فايس يصور كيف أن هذا الشعب البائس فقد القدرة على التمرد وانطوى على نفسه يلعق جراحه، وكتم بين جوانحه كل احساساته بالحزن والغضب والسخط ، واندفع ينفس عن كل ذلك اما بانغماسه فى عالم الاساطير والخرافة أو بافراغ انفعالاته فى الرقص وأداء الطقوس ، أو بالانين والصبر على ما قسم له ٠

وبعد أن يعرض فايس صورا واقعية لحياة الشعب المغلوب على أمره يصور انتفاضته فى ١٥ مارس ١٩٦١ وثورته على المستعمرين التى كلفته دماء كثيرة غالية ومع ذلك فانه لم يستسلم ولم يتقاعس عن مواصلة الكفاح ٠ ولا يكتفى المؤلف بعرض الصراع بين المستعمرين البيض والوطنيين السود ولكنه يشير صراحة الى أن الوسيلة الفعالة لقهر المستعمر هى محاربته بنفس أسلحته وأساليبه ٠ انه يصرح بأن التفكير فى الصراع أو القيام به بالوسائل السلمية لا يكفى ، وانما يجب على شعب أنجولا أن يستخدم نفس الوسائل التى يستخدمها المستعمر ، وينبغى عليه ألا يتهاون أو يحسن الظن به ، بل يضربه بشدة وعنف وضراوة حتى يقضى على رأس الافعى وبذلك يمكن أن تتحقق له الغلبة فى آخر الأمر ٠ وفى ذلك الصدد يقول المؤلف على لسان أحد الانجوليين :

« ان كنت سائل ، العدو مش سائل

لا بد نستخدم جميع الوسائل

اللى بيلجأ لها العدو »

وقد استخدم المؤلف فى هذه المسرحية أسلوب المباشرة فى التعبير ، كما اعتمد اعتمادا رئيسيا على الكورس والأقنعة وخيال الظل والتمثيل الصامت ٠

قام بترجمة المسرحية الى اللغة العربية الدكتور يسرى خميس ، وبصياغتها الشعرية فؤاد حداد٠ وقد أسهمت الصياغة الشعرية المحلية بنصيب كبير فى نجاح العرض اذ جعلت الكلمات تنساب فى نعومة ويسر من أفواه الممثلين كما ساعدت على أن يقترب العرض من « الكوميديا الموسيقية » أو الأوبريت ٠

العرض المسرحى :

من المعروف أن المسرح التسجيلى يمثل بالنسبة للمخرج والمشتركين فى العرض امتحانا عسيرا ، اذ انه من السهل جدا أن ينزلق المخرج فى متاهات العملية التسجيلية ، وبذلك تطغى على العرض الفنى وجماله عملية الأرقام والاحصاءات والوثائق الجافة التى تنفر المشاهد ، وهو مهما قيل عنه ومهما كانت ثقافته وعقليته ودرجة تعليمه ، فانه يحضر الى المسرح أساسا لكى يقضى وقتا طيبا ويشاهد عرضا شيقا مسليا ٠ وقد كان المخرج أحمد زكى بارعا وذكيا فتجنب السقوط فى هذا الفخ ونجح فعلا فى كسر حدة المواد التسجيلية الجافة وسط التشكيلات الحركية والرقص والغناء دون أن تفقد أهميتها أو شيئا من دلالتها ٠

وقد قسم المخرج العرض الى جزأين يتكون كل جزء منهما من لوحات متتابعة تتضمن عناصر كثيرة : الأداء الفردى والجماعى ، الألحان الفردية والجماعية ٠٠ ألحان الكورال،الرقصات والتشكيلات الفردية والجماعية ، والتمثيل الصامت ، كما استعان المخرج بالاقنعة والاراجوز فى بعض اللوحات واستخدم فرقة موسيقية اشتركت بطريقة فعالة مع باقى عناصر العرض ٠

ولعل من أهم مزايا هذا العرض محاولة خلق الممثل المتكامل ، الممثل الذى يمثل ويغنى ويرقص ويؤدى التشكيلات الحركية والايقاعية والصامتة، بدون الاستعانة بمحترفى الغناء أو الرقص ٠ ومع أن هذه التجربة لم تبلغ حد النضج فانها على أية حال محاولة جادة تستحق الاحترام والاشادة بها ٠

استخدم المخرج احمد زكى فى هذا العرض أسلوب المسرح الشامل وجاء تصميم الديكور بشكل جعل العرض يتخذ شكل السيرك ٠ وقبل الاسترسال فى الحديث عن أسلوب الاخراج نرى من الاوفق أن نتحدث أولا عن الديكور ٠

قام سمير احمد بتصميم الديكور بطريقة « المسرح العارى » ، وهو المسرح الذى لا يشغل فيه الديكور الا أقل حيز ممكن تاركا للممثلين فضاء وامتدادا كبيرا من خشبة المسرح مما يساعدهم على الحرية فى الحركة والتشكيلات المختلفة وابراز الابعاد المتعددة ٠

وقد استعار مصمم الديكور وضع الفرقة الموسيقية من المسرح الاليزابيثى حيث كانت الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض تتخذ أماكنها فى شرفة مستديرة ٠ ولكن فى مسرحية الغول استبدلت الشرفة بسقالة ضخمة فى خلفية المسرح جلس فى الجزء العلوى منها بعض أفراد الفرقة الموسيقية (آلات النفخ) ، وخصص الجزء الاوسط منها لكورال الطليعة الذى قام بدور الكورس فى المسرحية ٠ وفى الجانب الايمن من المسرح وضع نموذج للغول ٠ أما أرضية المسرح فقد غطتها

طبقية مستديرة تمتد الى الصالة متخذة شكل الجزء الجنوبى من قارة افريقيا • أما باقى امتداد المسرح الى الصالة فقد صمم على هيئة مستويات متعددة مما كان له أكبر الاثر فى سهولة الحركة بالنسبة للممثلين ومساعدتهم على اتخاذ الاوضاع الجمالية •

ويتضح مما ذكرناه أن العرض اتخذ شكل السيرك فالممثلين تحيط بهم السقالة من الخلف ونموذج الغول من اليمين وباقى أعضاء الفرقة الموسيقية من اليسار والجماهير من الامام • وقد عبر الديكور بهذا الشكل عن مفهوم النص بصدق ووضوح دون اللجوء الى الرموز والاشكال الايمائية (فيما عدا نموذج الغول وهو فى غاية الوضوح) وترك فضاء كبيرا أسهم مساهمة فعالة فى نعومة الحركة لدى الممثلين وساعد على وجود الاتصال المستمر بينهم وبين الجماهير •

نعود الآن الى أسلوب الاخراج فنذكر أن المخرج لم يستخدم أى نوع من الاثاث أو المهمات المسرحية (الاكسسوار) بل عهد الى المجموعات البشرية بالقيام بتلك الوظيفة ، فقام الممثلون بأداء الحركات الموحية بالعمل فى فلاحة الارض أو قطع الاخشاب ، وكتابة وتوقيع العريضة التى يطلب فيها جمهور من أهالى « كابندا » الى الحاكم بناء مدرسة لتعليم أبنائهم ، كما قاموا بالحركات والتشكيلات الدالة على اعتقالهم وتعذيبهم ووضعهم فى القيود وقتلهم •

وفى بعض اللوحات كان الممثلون يقومون باتخاذ أوضاع وتشكيلات فى خلفية المسرح لتصوير وابراز ما يعبر عنه زملاؤهم بالحوار او الاغنية فى الجزء الامامى من المسرح • ولم يكتف الممثلون بذلك بل انهم فى لوحة المدينة قاموا بتمثيل الاشجار والنافورة والقصر والفندق وكان


مديحة حمدى فى مشهد النافورة

بعض الممثلين يتخذون من زملائهم مقاعد يجلسون عليها اذا لزم الامر • وبذلك استغنى المخرج عن الاثاث والمهمات المسرحية كما سبق لنا القول •

وقد فعل المخرج نفس الشيء بالنسبة للمؤثرات الصوتية فقد استغنى عنها وعهد للفرقة الموسيقية باعطاء جميع المؤثرات الصوتية وبذلك أصبحت مهمة الفرقة الموسيقية مثلثة الابعاد : فقد قامت بموسيقى الالحان ، وبالمؤثرات الصوتية وبالموسيقى التصويرية المصاحبة للعرض كله من أوله الى آخره ، وبذلك فقد مثلت عنصرا أساسيا من عناصر العرض ولم تكن عنصرا مكملا •

ولم يلجأ المخرج الى الابهار عن طريق الاضاءة المعقدة أو استخراج الاساليب الرمزية أو المتكلفة بل كان الاخراج فى مجموعه يتميز بالبساطة مع الاصالة والوضوح وجودة التعبير مما ساعد على خلق الاتصال السريع بين الجماهير وبين المشتركين فى العرض وظل هذا الاتصال منذ بداية العرض حتى نهايته دون أن تعتريه لحظة وهن أو انقطاع•

قام عبد العظيم عويضة بوضع الموسيقى والألحان وقيادة كورال الطليعة • وكانت الألحان فى مجموعها جيدة ومناسبة للغة الشعرية المحلية التى صيغت بها المسرحية ، وقد كنت أفضل استخدام الموسيقى الافريقية على الاقل فى التعبير عن مرحلة الثورة • على أن هذا لا يمنع من الاشادة بروعة بعض الالحان مثل « ايه اللى جابك هنا » • — « أصل الحكاية اتفاق » — « أصله بيعرف معنى التعامل بالاهيف » — « يجرى اللى يجرى وناس فى الغرب تتفرج » ، ولحن الختام الذى كان فى القمة فاستجاب له الجمهور بطريقة تلقائية فوقف مصفقا له تحية لروعته ونفاذه الى القلب والعقل معا •

أما بالنسبة للتمثيل فان النص الاصلى لبيتر فايس يوجد به سبعة ممثلين فقط بلا شخصيات محددة أو أسماء معينة بل يرمز لهم بالارقام من (١) الى (٧) • وهؤلاء الممثلون السبعة يقومون بجميع الادوار ، وينتقل الواحد منهم من دور الى آخر باستخدام وسائل بسيطة كارتداء قبعة أو وضع شارة أو قناع أو استخدام عصا وهكذا •• وبذلك يمكن للممثل الواحد أن يقوم بدور أحد المستعمرين أو أحد الوطنيين ولكن المخرج احمد زكى استخدم اربعة عشر ممثلا قسمهم الى مجموعتين : مجموعة تمثل الوطنيين وأخرى تمثل الاستعماريين • وكان الاداء الفردى والجماعى جيدا بوجه عام ، وظهر الجهد الذى بذله كل واحد من المشتركين فى العرض بوضوح ، ومع ذلك فان الحركات الجماعية كانت تفتقر الى الانضباط

والايقاع الجماعى مع التوافق الزمنى فى الحركة والاشارة ، ولعل للممثلين العذر فى ذلك ٠ لأن عملية خلق الممثل المتكامل ليست سهلة ، بل تحتاج الى تدريبات كثيرة شاقة لمدة طويلة ، وهذا لم يتوافر لهم سواء أثناء دراستهم بمعهد الفنون المسرحية أو فى ممارستهم العملية بعد التخرج ٠

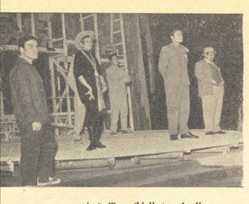
وبوجه عام كانت اللوحات جميعها جميلة ومعبرة ، وأذكر على سبيل المثال تلك اللوحة الساخرة التى يظهر فيها الوطنيون فى خلفية المسرح وهم يعملون ويكدحون فى حين كان المستعمرون فى الجزء الامامى من المسرح يتفاخرون بأنهم هم الذين يصنعون كل شىء مفيد فى افريقيا فهم الذين يشقون الطرق ويكافحون الملاريا والامراض ، ويزرعون البن والدخان والسمسم ويجنون القطن والقمح والارز ويفجرون البترول ويستخرجون الماس والمنجنيز ويطوقون أعالى البحر كله بالسفن ٠٠ انهم منارة الحضارة وعنوان المدنية !

قامت مديحة حمدى بدور الفتاة الوطنية الثورية وبدور الخادمة « أنا » ، وقد كانت بحق شعلة العرض المتقدة حماسا وانفعالا ونجحت فى نقل هذا الحماس والانفعال الى الجماهير ٠ وكم كانت مؤثرة فى دور « أنا » الشغالة التى تعمل اثنتى عشرة ساعة فى اليوم وهى حامل فى الشهر السادس وتذهب الى العمل مشيا على الاقدام تاركة ابنها فى المنزل يعانى من الحمى ، ومع ذلك كله فلا أحد يرحمها ، اذ ما أن تقول لصاحب العمل انها تود العودة الى منزلها لتأخذ ابنها الى مستشفى الراهبات حتى يضربها ويرفصها فى بطنها ويحبسها فى حجرة ضيقة « شباكها عليه حديد وبابها عليه ترباس ! »

وقامت ليلى سعد بدور الاستعمارية فكانت تجسيدا حيا للصلف والكبرياء والاستعلاء وقد ساعدها على النجاح فى هذا الدور تكوينها الجسمانى وملامح وجهها ولكنتها الاجنبية ونطقها لحرف الراء كحرف الغين واستعراضها للازياء المبهرة ٠

وقد لعبت سناء يونس دور الخادمة « يوانا » ودور العاملة فى مزرعة القطن وكانت موفقة فى ابراز الذل والمسكنة والصبر على المكروه فى كلا الدورين ، ومما ساعدها على ذلك تكوينها الجسمانى النحيل وطبقة صوتها الضعيفة التى تستدر الشفقة ٠

أما الممثلون فقد برز منهم ابراهيم عبد الرازق فى دور الجنرال الاستعمارى ، وفهمى الخولى



الصراع بين المواطنين والاستعمار

ورءوف مصطفى فى دورى الثائرين ٠ أما فاروق يوسف فقد لعب أيضا دور أنجولى ثائر ولكنه كان اكثر هدوءا وأقل انفعالا من زميليه ٠ وقام المرسى أبو العباس بدور القس فأعطانا مثلا صارخا للنفاق والمتاجرة بالدين ، ولفت يونس شلبى الانظار بأدائه الكوميدى الطبيعى فى دور المتكيف ٠ وحاول عادل زكريا أن يضحكنا فى دور المالك الاستعمارى ولكن أداءه كان متكلفا ٠ ولا يفوتنى أن أذكر بالثناء على عزب وخاصة فى دور الانجولى الذى أراد أن يعمل حطابا يقطع الاخشاب فى الغابات فيلومه زميلاه على ذلك قائلين :

ايه اللى جابك هنا هى الغابات دى لنا؟

فيفكر فى تربية المواشى فى المراعى فيلومه زميلاه على ذلك أيضا قائلين له ان المراعى ليست لهم ٠ وتتكرر نفس اللازمة عندما يفكر فى العمل بالصيد فى البرارى أو الذهاب الى المدينة ٠ وعندما يستقر رأيه على الذهاب الى المدينة نشاهد لوحة من أجمل اللوحات اذ يشترك الممثلون كلهم فى تكوين منظر المدينة فيشكل بعضهم شكل الحديقة وتشكل مديحة حمدى مع بعض الممثلات شكل النافورة ، ويتخذ بعض الممثلين شكل القصر والبعض الآخر شكل الفندق وهكذا ٠ وفى هذه اللوحة نجح على عزب فى تجسيم صورة الريفى عندما يزور المدينة للمرة الاولى فتبهره الاضواء والمبانى الشاهقة والشوارع النظيفة اللامعة فى حين أنه فى قريته لا يجد حصيرة ينام عليها ٠

وفى ختام هذا المقال لا يسعنا الا أن نهنىء جميع الذين اشتركوا فى ذلك العرض، أما تهنئتنا لمسرح الجيب ومديره أحمد زكى فهى مضاعفة لانه أتاح لنا مشاهدة المسرح التسجيلى لأول مرة فى مصر ، كما نجح فى تقديمه فى ذلك الاطار الساحر الممتع ٠

قصيدتان

بكى الوطن !

بكى الوطن
حينما تمدد العاشق
فوق أرضه الحبيبه
معانقا
وغيب الفارس فى الكفن

●

بكى
الوطن

●

الحزن صار غابه
وأمة تنزف كالربابه
باليأس والأغانى
الحزن صار وردة
وموكبا
ودمعه
لكننى أطوف بالأمانى
فى مأتم الحسرة والكآبه
أضىء شمعة
وراء
شمعه

. . . .

أصغيت :
كان نهر النيل
يقول واعدا للارض والضفاف :
لن يعرف الجفاف
يوما طريقه لزهرك الأصيل

. . . .

مالت على النخيل
الشمس ثم غابت
وأطبق الظلام فوق الوادى
لكنها من قبل أن تميل
أهدت الى وعدها الجميل



فرانسوا باسيلى

ان لا يطول الليل والعويل
وان يجيء الفجر يا بلادى

●

اصغيت :
كانت البيوت
والأرض والجبال والمدن
تقول شعبى لا يموت
ان طالت الظلمة
أو تمادت المحن
أصغيت :
كان بيرق الوطن
يضرب وجه الريح
يخفق فوق شعبه الجريح
يعلن أننا باقون كالزمن

●

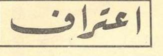
اصغيت : كانت الرياح
تقول فى الظلام المجنون :
سيزهر الورد على الحدود
ويطلع الصباح
ويغرد العصفور فوق لمعة السلاح

●

اصغيت : كان شعبى
يهدر مثل موجة بقلبى
وكانت الجموع
تجتاح وجه الليل بالشموع
تغير الحدود والمعالم

●

يا وطن الدموع
آمنت بالبراعم
والجدول الصاعد والينبوع
والوردة الوليده
آمنت
يا بلادى الجديدة .



وتسألين : ما الذى يغويك خارج الحدود
وتسألين : ما الذى
يبعث فيك الحلم والشرود
وتسألين .. تسألين
ويدمع السؤال فوق وجهك الحزين

. . . . . .

فأعترف :
حلمت كى أغير الوجود
بكيت كى أضحك يا حبيبتى
هاجرت
كى أعود .

فرانسوا باسيل
نيويورك



قصـــة

إلى الشمس فى جنــازة

عاصم جاد الله

- ١ -

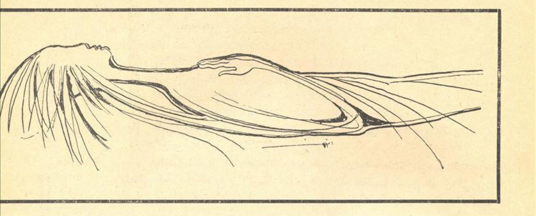
ـ أيتها الشمس ، أنا قابع هنا وحدى فى الظل ، حيث رطوبة الاشياء تسحقنى ، أتحسس جســدى ، وأنا أرمق وهجك المحتضر على الطرقات ، أطالعه على الوجوه الشاردة ، ٠٠ أجمع خيطك الذهبى الواهى فى كفى ، وأقسم باسـمك أنى سـوف أشاهد ـ بالعينين فقط ـ ما سوف يدور ٠

٠٠٠ نظام الحركة اليومى للناس والعربات المسرعة فى ميدان التـحرير يختلف هذا الصباح ، ٠٠ رجال الأمن يتحركون بنشـاط وحيوية ، وهم يطوقون السـاحة الضخمة للميدان فى أحكام شديد ، ٠٠ وتتصاعد صـيحة عالية كل حين وهى تحذر رأسا يخترق الحصار فى فضول فى محـاولة لاستجـلاء ما يدور ، أو الاقتراب من عدسات التصوير التى يتناثر أصحابها فى المكان ٠

ومن بين الصفوف المزدحمة التى أصطفت منذ الصباح الباكر لمشـاهدة الموكب عن قرب ، كان يظهر جامع عمر مكرم منزويا من بعيد فى ركن قصى من الميدان الفسيح الخالى ، ٠٠ بينما تتبادل الايدى أمامه ، ترتيب الباقات الضخمة للزهور البنفسجية الحزينـــة التى ذبلت من طول الانـتظار وأشـــعة الشمس ٠٠٠ وتتراقص الأوراق المفضضة والاحزمة الحريرية التى تطوق الباقات ، وهى تلمع فى الضــوء مع حركة الزهور فى الايدى ٠

وأخذ أعضاء الفرقة الموسيقية يختبرون آلات النفخ النحاسية الضخمة، فتتصاعد أصوات غليظة مختلطة ، بينما اطمأن قارعو الطبـــول على درجة الشد المطلوبة للجلد الرقيق الأصفر ٠٠ وتململ بعض الجنود المنتظمين فى أماكنهـم ، وهم يستمعون الى توجيهات العرض ، ويرقبون بدء الجنازة ٠

وعلى الطوار المقابل ، وقف رجل نحيل أشيب الشـعر فى مكان ملحوظ ، وهو يشد قامته ، ويرقب الجميع فى حركتهم المختلفة ، ويطمئن على سترته الانيقة الملونة، ثم يضغط فى عصبية بيده على عصاه المعدنية الطويلة وهو يثبت الاعلام الملونة الكثيرة على طرفيها المدببين باحكام ٠



وتعالت بالتدريج فى الفضاء أصوات رقيقة خافتة ، لاطفال المدارس الاولية ، وهى تتتبع حركات المشرفات الرشيقة فى الهواء ، ويرتلون نشيدا واحدا جماعيا ، فى فرح وحماس ، وانحنت بعض البنات ، وقد أمسكن بأطراف ثيابهن القصيرة البيضاء ، يؤدين تحية فى نهاية بعض المقاطع .

... الصوت الدافىء يخترق الاجساد ، ويتركز فى القاع مع قرص الشمس الساخن .

ـ انثروا الزهور المشرقة على أرض الطريق المترب ، وازرعوا أغانيكم البيضاء فى قلب الشمس المجهد ... لكى تقهروا كل الاخفاق والتعاسة .

وتساءلت قروية طاعنة فى السن ، وهى تخترق الصفوف المزدحمة فى لهفة ، بأقدام عارية مشققة ، وتحتضن كل الوجوه المزدحمة فى عيونها الغائرة ، وتضغط عليها فى احتواء وحب ..

ـ شباب يا حاجة ..

ـ كثير ؟ .

ـ ثلاثة .

ـ يا كبدى .

.. وزعت بصرها الضعيف ، بين الاطفال الباسمين ، بالملابس النظيفة البيضاء القصيرة ، والتراتيل الخافتة ، المضغومة المقاطع ، وهى لا تفهم مايدور ،.. وبين مقدم الجنازة البطىء ، الذى يبدو من بعيد ، .. وفجأة بلا مقدمات ، انهمرت دموعها بشدة، وهى تهتز ، بينما انسالت القطرات الساخنة من احدى العينين بلا توقف .

ـ ملكتى ، الحافية القدمين .. جففتنى أيام الجدب ، فضلت دموعى تراب الأرض .. لكن لا تخشى ، فعيونى ما زالت تبرق .

.. المشهد قادم من بعيد ، يزحف فى بطء رهيب ، مع حركة الاقدام المنتظمة فى الهواء ، على أنغام (المارش) الجنائزى الحزين ، ودقات الطبول الرتيبة .

- ٢ -

عندما يتحرك الانسان ، وهو يجر قدميه ، من منطقة الظل الرطبة ، التى تلقى بها المبانى العتيقة ، ذات الجدران المتآكلة ، واللون الرمادى الكئيب ، ٠٠ تاركا خلف ظهره حركة البيع والشراء ، ومجادلات المقاهى الخاملة ، والاحاديث الثنائية الخافتة. ٠٠ ويدخل فى دائرة الشمس ، صوب الاجساد الملتصقة ، والرءوس الساكنة التى تتطلع فى رهبة وخشوع ، ويترك جسده تماما للدفء ، بعد أن يفتح نفسه على مصراعيها ، فى مواجهة الشمس ، بلا تحفظ ، تتزاحم داخله بلا وعى شحنــات غريبة متناقضة ، يبين منها حزن مأساوى دفين ، ورغبة فى الصراع بوحشــية حتى الموت ، أو المضاجعة بعنف وعذاب حتى الانهاك التام ٠ بينما تنساب قطرات من الالم ، تبدأ من أعلى رأسه، ثم تتجول فى بطء مع الشمس داخل الجسد المفرود ، وتطل من عيونه ، وهو يحدق بها ــ جاحظة وملتهبة ــ فى المشهد القادم من بعيد ، التى لم تتضح معالمة تماما بعد ، وهو يتابع حركته البطيئة المتثاقلة ٠

ــ أيتها الشمس ، أنا هاهنا أســفل فى الســاحة ، انتظر الركب القــادم ٠٠٠ أنحشر بلحمى وعظامى بين الاجساد الملتحمة ، ابتلع الغضب النارى الهائل فى جوفى ، أصلب أطرافى تحت لهيبك فى صمت ٠٠٠ لــكنى أيتها الشمس ، انتظر الركب ٠٠

- ٣ -

المشهد يتضح تدريجيا ، والاحذية اللامعة لكبار المسئولين ، تتهادى فى الصف الاول ، بينما اشتدت هتافات المشاهدين ، وتعالت الصيحات الصاخبة ٠

واهتزت اليافطات الضخمةفى الايدى المنفعلة التى تلوح من بعيد ، لجموع المؤخرة فى نهاية الصفوف المنتظمة ، وهى تطالب بالثأر ٠

وتتحرك العربات المكشوفة ، التى تحمل الشهداء ، وهى تدور ببطء شديد ، ٠٠ ثلاث عربات صفراء شاحبة ، تدور دورة واحدة ، تتوقف بعدها لوهلة قصيرة فى نظام مع الدقات المنتظمة ، ٠٠ والصناديق الخشبية الرطبة ملفوفة بأعــلام نظيفة زاهية ، تمتص موجات الحرارة لتخفف وقعهــا على الجماجم المهشمة ٠ بينـــما تلمع الازرار النحاسية ، خلف العربات المحتضرة ، على صدور العازفين بالابواق ، والطبول ، وهى تعكس الشمس الملتهبة على العيون المرصوصة فى خطوط متوازية على الجــوانب ٠٠ وفى المسافة بين الجثث المهشمة ، الراقدة فى التوابيت الخشــبية ، ٠٠ وبين دقات الموسيقى العالية ، يسير الآن الرجل الاشيب النحيل ، فى خطوات ماهرة ، متسقة ، وهو يحرك عصاه المعدنية فى الهواء ، ويضبط بفمه ايقاع الخطوة ٠

ولم تكن مصادفة أن تسير فرقة العزف فى جنازة الشهداء ، ولم يكن عجيبا أن يتقدمهم ، رجل المواكب الماهر ، بعصاه المعدنية المعروفة ذات الطرفين ، ٠٠ فاليوم عيد قومى ، والصيحات تطلب النصر ، وتنادى بوجوب الثأر ٠

وأعطيت اشارات بالايدى ، الى الاطفال على الجانبين ، عند وصـــول الموكب ، فارتفعت الاصوات الصغيرة بالغناء ، ٠٠ وازداد حمـــاس الرجل الانيق ، ذو الحلة الزاهية المخططة ، بعد أن وصلت اليه النغمات الصغيرة المنتظمة ، والهتــافات الخلفية المرتفعة ، ٠٠ ومع وقع دقات الطبول وآلات النفخ ، أخذ يقذف بعصاه عاليا ، وقد فقد وقاره واتزانه ، ويتلقفها بيده الاخرى فى مهارة ، ثم يديرها فى دورات كاملة متقنة ، وهو يرفع ساقيه الى أعلى ، حتى تكاد تلامس صــدره النحيل ، فى رشاقة وتعاجب ، وينظر حوله فى زهو ، ٠٠ ومازالت الاصوات الصغيرة تتصاعد فى الهواء ، وقد اختلطت بالايقاع القاسى للطبول الكثيرة الصاخبة ٠

ـ لو تشتد حناجركم ـ وتظل الاجساد ضعيفة ـ ، لو تتعـالى أصواتكم الدافئة الحلزة ـ رغم القامات المنخفضة والثوب الشالح ـ ، لو يمتد بيـــاض الاعين ، ليلف الاشياء جميعا ، ٠٠٠٠ لو يمتد ٠

٠٠ ورغم كل ما يدور ، فقد ثبتت القروية المســـنة بصرها ، ببقـــايا الدموع السابقة ، على الجثث ـ التى تدور دورة واحدة فى مهل ، ثم تتوقف وهلة ـ وبسرعة، نقلته الى الصفوف الخلفية ، حيث الطوابير المنكسة الرءوس لوحدات الجيش ، ٠٠٠ واندفعت تبكى فى حرقة ، ٠٠ ثم تعالى نشيجها ، وتحول الى عويل حاد ، تقطعه زفرات ملتاعة مخنوقة ، يرتج لها جسدها الواهن المترهل ، واختفت عيناها تماما ، بالرموش الضعيفة اللزجة ، الملتصقة بالدموع ، تحت تقلصات الوجه المتشنج فى ألم ٠

ـ حبيبتى الطيبة ٠٠ ارحمينى ٠٠ أسحق جسدى المعذب الجريح تحت قدميـك المشققتين ، أعجنـــه بطين الأرض ٠٠٠ أنزع قلبى المنفطر الـذى ينز ٠٠ أعصره دما ساخنا فى كل كئوس الحانات الليلية ٠٠٠ لكن بالله تكفين ٠

ـ ٤ ـ

٠٠ العصا المعدنية تدور فى الفراغ ، ٠٠ اليد البيضاء المعروقة ترتفـع فى ثقة لتلتقطها ٠٠ الساق ما زالت فى حركتها المرتفعة نحـــو الصدر ، ٠٠ الطرف البعيد يهرب من الاصابع المنتظرة المتحفزة ، ٠٠ العصا على الارض ٠

هكذا فى لمحة بسيطة ، سقطت من يد الرجل المهيب ، ذو الحلة المخططة الانيقة٠

٠٠ الرجل ينظر حوله فى ريبة وذهول ، ٠٠ ثم يمسح جبهته فى عصبية ، بلا توقيت ، والموسيقى كفت عن العزف ، ووقف هو فى منتصف الركب ، بلا حركة للحظة خاطفة ، شل فيها تماما ، ٠٠ استجمع بعدها نفسه ، ونظر خلفه بحدة ، ثم أشار بيده الى قارعى الطبول ٠٠

٠٠ دقات جديدة عالية على الجلد الاصفر المشدود ، ونغمات مختلفة تتصاعد من الابواق المعدنية بلا توافق ـ وقد اشتركوا جميعا فى اخفاء اخفاقه ـ ، ٠٠ بينما أخذ يدور حول نفسه فى ثبات ، وسط هذا الضجيج ، وهو يرفع ساقه القوية فى نظام٠٠

دار حول نفسه دورة ، ثم دورتين فى مكانه ، وهبط الى الارض بانحناءة مستقيمة، وهو يفرد ذراعه الى الامام والخلف ، ويتبادل حركة أرجله فى شكل متقن ،٠٠ والتقط العصا بأعجوبة ٠!!

٠٠ العزف يشتد ، والعصا تتأرجح فى الهواء من جديد ، والرجل يبتسم وهو ينظر بطرف عينه الى الجمهور المحتشد ، يستكشف ما قد يكون قد لاحظوه ،٠٠ ثم استعاد اتزانه وهيبته من جديد ، وراح ـ وكأنما سقوط العصا من يده ، كان جزءا من الاستعراض الذى يؤديه ـ يقذف بالعصا المعدنية ثانية فى الفراغ ، الى مسافة أعلى هذه المرة ، ويلقفها بيده الفارغة فى مهارة ، بينما يضبط الايقاع بفمه ٠

٠٠ وفى الخلف ، عند نهاية الركب ، كانت ربكة ، قد انتابت طوابير الوحدات النظامية المشتركة ، نتيجة لهذا التوقف المفاجىء ٠

الاحذية الضخمة السوداء ، التى تكسوها ملابس الجيش الصفراء ، اضطربت،

وتعثرت فى الخطوات ، واتجهت العيون ترقب تصرف الضابط الشاب الذى يسير فى مقدمتها لتحذو حذوه • ووحدات البوليس بالملابس الســـوداء المحكمة ، أخذت تدق الارض فى مكانها بلا اختلاف •• ولكن كان أصحابها يتقاربون وهم ينحرفون بالطابور الى الداخل دائما • بينما لم ترفع الوجوه الصارمة المنكسة ، لقوات العمل الفدائى ، أعينها الغائرة المنهكة من على أرض الطريق ، ولم تستشعر ماحدث •

وبالطبع ، انتهت الربكة البسيطة ، عندما لمعت العصا المعدنية ، بالاعلام الزاهية الملونة ، فى وهج الشمس من جديد • وعندما أصبحوا فى مواجهة النظر تماما ، كانت الامور فيما يبدو ، قد عادت الى طبيعتها الاولى •

•• انتهى المشهد ، والقروية العجوز ، ترشف الآن بقايا دموعها ، بالانف الضخم المحتقن ، بينما يصطف الاطفال فى مرح وسعادة وهم يتأهبون للعودة •

وجمعت الاعلام المرتفعة الملونة ، المثبتة على جانبى المسيرة السابقة من مكانها ، وأخذ عمال النظافة يكنسون بقـــايا الزهور الحزينة ، التى تســـاقطت من الباقات الضخمة ، المطوقة بالاشرطة الحريرية ، على الارض •

وانفض الجمع ، كل الوجوه الجامدة والحزينة ، والتى تحدق بلامعنى فى الفراغ، وقد فقدت القدرة على الانفعال والدهشة ، ••• كلهم انصرفوا •

ولم تبق الا الشمس ــ تلقى بالضوء الساطع ، والاشـــعة الحادة الملتهبة ، فى الساحة الخاوية ــ ، ••• وأنا •

ــ أيتها الشمس ، •• أمى ، •• انفض الجمـــع ، وأنا وحدى أقـــف الآن ، فى منتصف الميدان الخاوى •

ــ لا أعرف كيف وصفت الركب ، •• لكنى أقسم أنى كنت أطالع وجهك فى حب ، •• أتغزل فى حزن العينين ، •• قد أتلوى فوق الجمرات المتقدة أحيانا ، •• قد أصلب نفسى تحت سماءك ، •• قد ألهث ، •• أقفز ، •• وأصبح ، •• لـكنى الآن ركعت ، •• أستجديك ، •• آه لو تستطيعين غسلى بشعاعك ، •• لو تصهرين كل الأشياء فى صدرى ، •• تتصاعد زفرة ، •• آه •• ، لو تجففين دمعى المحبوس فى رئتى الضامرتين •• فلم يعد يجدى أن أجمع خيطـك الـذهبى الواهى فى كفى •• أن أنسج منه رداء فوق الجلد المتهتك ، •• صدقينى لم يعد يجدى » •





عبد الرحمن أبو عوف

ربما تعطينا المجموعة القصصية الثالثة **(الرعد)** للقصاص السورى **(زكريا تامر)** مدخلا أوليا لمحاولة فهمه ، ودراسة طبيعة واتجاهات القصة القصيرة السورية ، فلا جدال أن ثمة نشاط خلاق وتجريب متعدد يسهم به الآن جيل جديد من الكتاب فى سوريا يحتاج منا هنا فى مصر كل الاهتمام والدراسة والمتابعة ، **فبرغم درجات الاختلاف الطبيعى فى مدى استيعاب التجربة القصصية لوقع وطبيعة وحركة الحياة هنا وهناك ، فان نوعا مركبا من وحدة الحساسية الفكرية والفنية تطبع كلا من المحاولة القصصية فى كل من سوريا ومصر ، بل يمكن القول أنها تطبع وتلون اتجاهات القصة العربية المعاصرة أينما كانت المحاولة ٠**

والعناصر العديدة المكونة لهذه الوحدة فى الحساسية الادبية ربما تتبلور فى معنى شامل وحب متنام هو المعاصرة ، والوعى بهموم العصر٠

بمعنى أكثر تحديدا الطموح لبناء رؤية كلية تعكس فى النهاية بدرجة او باخرى مدى استيعابها لتناقضات عصرنا ، وادراكها للقوانين الاجتماعية والتاريخية التى تشكل صيرورة اللوحة التاريخية للواقع العربى الانسانى ، فى مرحلة انتصار الاشتراكية وذبول وشيخوخة النظم الامبريالية والرأسمالية وايضا فى مستوى الامكانات العقلية والفكرية ، عصر الثورة التيكنولوجية، وغزو الفضاء والعقول الالكترونية٠

ويهمنا هنا دراسة هذه الرؤية فى مستوى الابداع القصصى السورى الحديث كتجسيد متخيل لنزعات الانسان السورى وسط المازق الحضارى الذى يعانيه الآن ، وفى مرحلة الاستفزاز لطموحه التاريخى ، ضد قوى التعصب والاحتلال الصهيونى الامريكى ، وأيضا فى مرحلة التحول الاجتماعى التى يعيش كل قلقها وانهياراتها المتعددة ، وصراع الابنية والمؤسسات والقيم الجديدة التقدمية ضد بقايا عفن الطبقات والمؤسسات والقيم السلفية المتخلفة ٠

ومن البداية سنجد أصواتا عديدة تغنى كلها وبنغمات متنوعة لحن القصة السورية المعاصرة ، وقد يمكن حصرها على سبيل المثال ، فى الاسماء الآتية ٠

زكريا تامر ، حيدر حيدر ، عبد الله عبد ، هانى الراهب ، أديب نحوى ، وليد اخلاصى ، ومحمد حيدر ، ناديا خوست ، وملاحة الخانى ، وخديجة الشنوانى ، وانعام سالمه ، ومصطفى الحلاج ، الخ٠٠٠

ان بعض هـؤلاء وعلى حد قول الكاتب السوري **حيدر حيدر** يشكلون انعطافة فنية في سياق تطور القصة السورية ، فلقد استهدفت محاولاتهم الابداعية تحطيما للأشكال القصصية المطروقة السابقة ، ومعظمهم تمرد على الواقعية التسجيلية المفعمة بالسرد المتسلسل للحادثة والوصف الانشائي الفج والممل ، وحل محلها استبصارا بأعماق عالم النفس الداخلي ليطل على أحزانه وقهره ووحشيته ، ان كل هذا التحول في البناء القصصي يتبلور كنتيجة منطقية للبحث عن أبنية تعبيرية أكثر صلاحية وصدقا على اعطاء ادراك شامل في مستوى المحسوس ، والصورة ، والمتخيل ، لتتابع المواقف الجديدة في حياتهم مرتبطة بالعصر •

ففي قصص محمد حيدر، وزكريا تامر ووليد اخلاصي سوف نلحظ بوضوح هجوما شرسا على القيم التي تسود عالما، الانسان فيه مفقود ومهدد، كما نلحظ استخفافا شرسا بالمحرمات بكل أبعادها الدينية والجنسية ، انها تعكس في النهاية تآكل وانسحاق الانسان في أدنى السلم الطبقي الاجتماعي ، غير انها تمتلك الوعي وتستوعب المسالة التاريخية الى جانب المسالة النفسية من خلال التاريخ •

ولكي نتفهم حقيقة الاضافة الهامة الثرية لدى هؤلاء المبدعين يتعين الالمام السريع بخطوط التحولات التي عرفتها القصة السورية عبر أجيال متعاقبة ، ولن نتعدى الصواب لو قلنا انها تشبه في كثير من الملامح خطوات التحولات التي عرفتها القصة المصرية •

وبأبسط اختصار ممكن نجمل هذه التحولات في المراحل الزمنية المتتابعة رغم اعتقادنا بتداخلها وعدم انفصالها •

١ - **مرحلة الاربعينات** وقد تحكم فيها التجريب والهواية والتأثر المتبادل بالتراث العربي والقراءات الاجنبية ، وانحازت في معظمها للاتجاه الواقعي في أبسط أشكاله كالانغماس في وصف التجربة المعيشة والاهتمام بترتيب الاحداث وكشف علاقاتها المتبادلة مع الاشخاص، وكادت تقترب من الصورة الادبية أو الحكاية ذات الحكمة والموعظة الملخصة ، التي تعطى تقريرية ممجوجة ، ونذكر من أسماء هذه المرحلة ، **فؤاد الشايب ومحمد النجار ، وعبد السلام العجيلي** وربما هذا الاخير هو الذي سيظل قابلا للتطور والاستمرار في المراحل الاخرى ، وان كان من الصعب القول بأنه قد أدخل تيارا فكريا أو جماليا جديدا في القصة السورية فهو من المحافظين الذين لم يتخلصوا بعد من قواعد الرتابة التقليدية في السرد وعدم الخروج عن وصف البيئات المنوعة التي عاشها من البادية بكل تقاليدها حتى المدينة والازدحام ، ثم أخيرا التنقل في أنحاء العالم ، **ويمكن اعتبار أدبه أدب رحلة ووصف أجواء أكثر من اعتباره أدب قضايا وجود، بكل أبعادها النفسية والتاريخية والمصرية •**

٢ - مرحلة مجلة النقاد الاسبوعية وتمتد من عام ١٩٤٨ حتى توقفها عام ١٩٥٨ لقد قدمت هذه المرحلة نهوضا منوعا في سياق تطور القصة السورية جمع في داخله تيارات من أقصى اليمين وأقصى اليسار ، وانعكس على انتاج هذه المرحلة ما يمكن اعتباره قمة الاتجاهات الفنية المتصارعة والتي يلغى كل منها صلاحية الاخرى ، الرومانسية والواقعية والوجودية والرمزية ، ورغم أن معظم هذه المحاولات افتقد عمق الاصالة والارتباط بنوعيات المشاكل الخاصة لبيئة محلية كسوريا فقد عكس نوعا ما نبض واقع المرحلة يقول الكاتب حيدر حيدر (**أن معظم كتاب هذه المرحلة كياسين رفاعية ، وفارس زرزور ، وعادل شنب وجان الكسان وجورج سالم ، وعادل سلوم ، افتقدوا عنصر الاضافة والتمايز والاحكام وخضعوا لتأثيرات لم تتعد حدود التقليد لمدارس تشيخوف وغوركي وزولا ، ودارت معظم تجاربهم حول موضوعات عادية ذات أثر آني قليل الاهمية**) •

ويمكن ملاحظة شبه اتفاق لا شعوري مبرم بينهم على المحايدة والبعد عن الامور السياسية والسلطة الرجعية القائمة آن ذاك ، وهكذا كانت الكثير من القصص تدور حول مدارات عاطفية وعلاقات يومية عابرة ، تتسم بذاتية ضيقة الافق مشحونة بالأسى والحزن الفردين بحيث لا ينفذ الى الحزن العام الذى ينبغى أن يحسه القارىء •

٣ - **مرحلة رابطة الكتاب السوريين** وأدب الشعب ، وقد تشكلت في أواسط الخمسينات كتعبير عن بروز دور الطبقة العاملة السورية في الصراع الاجتماعي والوطني ، وتصدرت الرابطة مجموعة من الكتاب الماركسيين أبرزهم **اليان ديراني ، وحسيب كيالي وسعيد حورانية وحنا مينا ، وصلاح ذهني ، وشوقي بغدادي** وانضم اليهم كتاب قصة آخرين غير ماركسيين • ورغم ان هذه المجموعة تخطت برؤيتها الهموم الاقليمية الى المدى القومي ، بجانب اعتناقها **رؤية اعتقادية** علمية للواقع الانساني كواقع قابل للتغيير ، فلقد وقعت في بعض التفسيرات الزادانوفية لعلاقة الادب بالواقع ، وانعكست عليها تناقضات مدرسة

الواقعية الاشتراكية التي لم تكن قد استكملت عناصرها الفكرية والجمالية ، فبرغم احتجاجها الصارم وتعريتها لتناقضات المجتمع البرجوازي وبرغم جهدها في استقصاء وتحليل بنيته وأخلاقياته وقيمه برغم ذلك لم تتخط برؤيتها مستوى حاضر المأساة وأصبح المستقبل غارقا في الضباب . ان عجزها عن تصوير المستقبل من الداخل أي من خلال تصوير العلاقات الجدلية أدخلها في طرق مسدودة يهمنا جانبها الشكلي هنا ، **لقد أحالت الشخصية الى طبع ، وأعطت الكاتب الحق في معرفة كل شيء عن النفس الانسانية والحياة لقد تورطت في عدم التمييز بين بحوث علم الاجتماع والتاريخ والنفس ، وبين تحول المفهوم لصور ، والشخصيات الى نماذج تتغير رؤيتها وردود أفعالها مع تراكمات الواقع المعاش .**

ان كل هذا الرصيد من الابداع القصصي بكل ايجابياته وسلبياته يشكل خبرات هامة لجيل الكتاب الجدد الذين يساهمون الآن في اعطاء أنضج أشكال القصة السورية وربما تتبلور عناصر هذه الخبرات في التعرف على تيارات ومدارس القصة القصيرة من **موباسان** حتى **تشيخوف وهمنجواي وميلر** ، وكامي ، كذلك في تنقية لغة التعبير من ركام المحسنات والزخرفة والفضفضة في التعبير ، لقد حلت اللغة الدرامية محل لغة الوصف والعبارات المكثفة ذات الايحاء الشعري بدلا من العبارات التقريرية ، غير ان قضية الشكل الفني والابنية التعبيرية في هذه القصص ظلت تتعثر في ركام العناية البارعة في التصوير بوضوح وفن وفي ربط اللامتوقع الذي تتكون منه المأساة القصصية في اطار كامل مطمئن من الحياة المألوفة ، انها بدلا من أن تنفذ الى أعماقها وتقدمها في حضور ، تسردها في سهولة باردة ، وكل ذلك يتعارض مع طبيعة الهموم والقلقلة التي يعيشها الانسان السوري في عالم مترابط ، وفي مرحلة الانقلابات الاجتماعية التي عاناها ، وفي شبكة العلاقات التاريخية المتعارضة ودوامة البرامج السياسية المطروحة لحل مشكلة المجتمع على المستوى المحلي والقومي والانساني عامة .

ومن هنا اكتسبت محاولات الجيل القصصي الجديد أمثال كل من زكريا تامر ، وعبد الله عبد ، وهاني الراهب ، وحيدر حيدر ومحمد حيدر ووليد اخلاصي ، حيويتها وأهميتها وتفردها في سياق تطور القصة السورية .

فتجربتهم تنبع أصلا من رفض شكل الحياة القائم ، وزخم الواقع وفقدان الاطمئنان والعلاقات الاجتماعية المهترئة المقنعة بنفاق الطبقة المتوسطة المرتعشة دائما من ميلاد جديد له المستقبل رغم كل شروخ عدم التعادل وعدم الفهم المتعمد ، لذلك كانت القصة لديهم أداة يتخذها الكاتب لكي يعبر عن نظرته الى الاشياء ، وعن حقيقة باطنية وعن الاساطير التي تثير حماسته ، لقد أصبحت شيئا شبيها بالاعتراف والمحاولة والبحث الاخلاقي وبالقصيدة **انها تعبير عن عالم ارحب يتعدى الخبر .**

وسنحاول في اطار هذه التحديدات الاولية لموقف القصة القصيرة السورية الراهن أن ندرس بتفصيل تجربة أبرز ممثلي الجيل القصصي الجديد ربما لانه أكثر من غيره توافرا واخلاصا للقصة القصيرة كشكل أدبي قادر على ترجمة واستبصار اللحظة الحضارية التي يعيشها الانسان السوري الآن ، يتحقق لديه بشكل أو بآخر ادراك المنوال الذي تجرى عليه الامور والرؤية الواضحة لنقطة الوصول في العمل الفني .

ويمكن وكبداية لبلورة الانطباع العام عن تجربته القصصية ككل وخاصة في مجموعته الاخيرة (**الرعد**) القول بأنها تخيل أدبي قد أصبح عرضا نموذجيا للوعي لا كمشهد يتفرج عليه ، لكن هذا الوعي لا ينطبق على السيكولوجيا ، **لقد حل وصف موقف الانسان في وضعه الانساني محل الولوج الى أعماق ضميره ، ووصف علاقته بالكون والوجود وبالتاريخ والغير .**

وليس اختيارنا هنا تجربة (**زكريا تامر**) معناه عدم الاعتراف بالابداع القصصي السوري المعاصر لدى زملاء آخرين يقدمون أعمالا لها سموها وأصالتها ومذاقها النوعي الخاص امثال **محمد حيدر ومصطفى الحلاج ، ووليد اخلاصي وحيدر حيدر وهاني الراهب** ، فربما يتعين دراستهم دراسات مستقلة في المستقبل بشرط ضرورة الاتزان والرصد لكافة محاولاتهم في اطار الظروف الثقافية والحضارية التي يعبرون عن جوهرها وتناقضاتها كخلاصة فكرية لتناقضات وتحولات واقعهم المعاش . لقد تردد اسم (زكريا تامر) في البداية في مجلة النقاد والآداب في النصف الثاني من الخمسينات ومطالع الستينات، حيث قدم أكثر من محاولة قصصية شكلت في مجموعها بداية واعدة لكاتب جديد ولقد قدمها في مجموعته الاولى (**صهيل الجواد الابيض**) (صدرت عام ١٩٦٠) ثم أعقبها بمجموعته الثانية (**ربيع في الرماد**) (عام ١٩٦٥) وأخيرا أصدرت المجموعة الناضجة (**الرعد**) (عام ١٩٧٠) .

ولا شك في أن مهاراته وقدراته على الابداع الآن في مجموعته (الرعد) بعيدة كل البعد عن

تلجلج قصصه الاولى ، بيد اننـــا لا نتعرف فى شخص بلـغ الاربعين من عمره الطفل أو الصبى الذى كان فيما مضى ، ومع ذلك فرغم تغيير لون الشعر ، وحتى الطبع نفسه ، ورغم ان قابلياته تنمـــو ، وتتولد لديه أذواق جـديدة ، وتفرض المعارف الجـديدة نفســها عليه بجانب تتابع المواقف الجديدة فى واقعه ، فان هذا الكائن نفسه هو الذى ينمو بشخصيته ومسلمات شخصيته ٠

ومحاولات **(زكريا تامر)** القصصية فى البداية، تتميز بشراسة حادة فى تصـــوير ركام الاحداث وذبذباتها فى لحظة حضـــور انســـانى قلقة فثمة دائما وربما بتعمد مزيج من الواقع والرمز والحلم والحنين الرومانسى ردا على واقع مشحون بالقهر ٠

فمعظم شــخصيات قصص مجموعته الاولى **(صهيل الجواد الابيض)** تتكلم باسمه وتعلن عن هويته وتكاد تصـعب هنا التفرقة بين الراوية والشخصية التى تشكل مجرد القصة ٠

وهى دائما أبدا شخصية متأزمة ، مطرودة ، متمردة مكتئبة فى قصة **(الاغنية الزرقاء الخشنة)** بصرخ الراوية وهو عامل مطرود ــ (أنا رجل فقير بلا عمل ، لا أضحك ٠٠ لا أبكى ٠٠ ليتنى قطيع من المدى المتـــوحشة المنغرسة فى قلب مدينـــة لا تعطى أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة) وفى قصة (القبو) يقول الراوية (أنا ولدت فى سنة ١٩٣١ ٠٠ أمى لم تمت بعد ٠٠ العالم كله كئيب ٠٠) ٠٠ (انى أعيش فى هذا القبو العالم يجثم فوقى ٠٠ انى سأظل حتى النهاية فى قصر المدينة) وفى قصة (صهيل الجواد الابيض) يتردد نفس الصوت المتآكل (أنا لست سوى مخلوق ما ضـــائع فى زحام مدينة كبيرة قديمة ، لا أملك ســـيارة ولا بناية شـامخة فى شارع لا يسكنه الفقراء صورتى لا يعرفها قراء الصحف والمجلات) ان هـــذا الشعور القاتم بالغربة والامتهان يصل بهـــذه الانا الى الرغبة العصابية للانسحاب من الحياة ، فى أكثر من قصة ، ويبـــدو متورما فى قصة **(ابتسم ياوجهها المتعب)** ، فكل الادراك هنا للمأساة تشكله الصـدمة التى عاناها البطل فى طفولته البائسة ، (عندما كان يقف مرتجفا قرب حائط صلب ، ينتظر ذراعى أمه الحانيتين اللتين أدرك فيما بعد انهما كانتا تطوقان فى كل ليلة عنق رجل ما٠٠ يملك نقودا، وقد نقع فى السذاجة لو انسقنا وراء هذه الصرخات كدليل على اعتبارها اعترافات رومانتيكية مستنبته من عصر مرض واستقامة اخلاقيين ، عصر بصيرة وعدم رضى ، فمعظمها يمكن اعتباره أدب تشويش واحســـاس خـــالص ، وبشىء بســـيط من تامل هـــذه النماذج التى يمكن اعتبارها نموذج واحـــد يغير جلده من قصة لأخرى ، يمكن القول انهـا تحمل فى داخلهـــا مسبقا كل عوامل هبوطها وفشلها وتآكلها ، يتأكد هذا المعنى فى محاولته **(رجل من دمشق)** ويمكن اعتبارها ركام تأملات موســـعه ومتصارعة نسيجها عنـــاصر متناقضة من السلوك القبيح والانهزام والشـــذوذ ، فالراوية انســـان كســـول يرفض بـلا تبرير منطقى فى مستوى الصدق الفنى يرفض كل أوجه الواقع الانسانى٠ العمل والعـــلاقات مع الغير ، ومعايشته الاسرة ورغم محاولة الكاتب تجسيد أزمة هـذا النموذج عبر اللوحات التصويريه **(١ ــ المسرات الصغيرة ٢ ــ الليل فى المدينة ٣ ــ التثاؤب ٤ ــ الخبز والكآبة)** ينتقل به من مكان لمكان فى دورة عبثية تغرى بالانتحار فى النهـــاية ، رغم ذلك فالصوت المزعج التقريرى يعلن عن أزمة معنى الحيـــاة ، أكثر مما تتضمنه البنية الدرامية للعمل القصصى يقول الراوية **(فانا شاب أحمق عديم الفائدة٠٠ اشتغلت فى أعمـــال كثيرة ٠٠ كرهتها كلها ٠٠ لذلك فان جيوبى تظل على الدوام خاوية ، وحالتى** هذه لا تخجلنى لأنى **أعتقد ان الجيوب الفارغة من النقود** جزء من روح العصر الذى أعيش فيه**) ان عبارة** (روح العصر الذى أعيش فيه) **تصبح تورما منفصلا** عن سياق تتابع السرد القصصى ، **تؤثر** على صدق التعبير الفنى ، **بجانب كونها نشازا فى محـــاولة الكاتب سرد تجربته باسلوب تجريبى لا يخضـــع للمواصفات المتفق عليهـــا فى القصة التقليـــدية كالتسلسل المنطقى للزمن والمـــكان والاحداث فكل تتابعات الحركة القصصية تقدم بشكل دائرى برغم ان محـــورها الذات الرافضة المتآكلة** غير القادرة على التكيف المألوف مع واقع المدينة بكل نســـب علاقاتها الاجتماعية المتعارضة وأخلاقياتها ونوعية الحياة فيهـــا وبرغم ضبابية الاســـباب أو جذور هذا الموقف الرافض ، فربما يستشف من البديل الذى يحلم به الراوية مدى القناعة أو صدق هذه الأسباب ــ يقول الراوية من قلب موقف الضياع الذى يبـــدو انه يستعذب استمراره **احلم بمدينة من نوع جديد غريبـمدينة شنقت الجوع والكآبة والضجر ٠٠ لا تاريخ لها ، وأيامها تمر بلا أسماء ٠٠ والسماء والقمر والربيع والليل والخريف والشتاء والنهار والصيف ٠٠٠ كل هـذه العناصر طليقة حرة غير مرتبطة بزمان معين انهـا مدينة يعمل الناس فيها ساعات قليلة ويقضون بقية أوقاتهم (فى الاسترخاء والتثاؤب والانتشاء بمسرات غامضة) ٠**

وأمام هذه الرطانة يصبح من السهل اكتشاف طفولة وسذاجة الحلول البديلة ومدى اغراقها فى أدنى أشكال الفكريات الرومانســـية التى طالما اخفقت فى ادراك منهج تخطى تناقضـــات ومآسى

المجتمع الصناعي ، وأسقطت على تعنتات التحول الانتاجي المصاحبة للتطورات العلمية الهائلة ، أسقطت عليها كل أزمات الانسان المعاصر ، دون وضعها في سياق اطار علاقات الانتاج واكتشاف قوانين تغير المجتمع والتعرف على مواضعات الطبقات الاستغلالية التي قلبت التطور الانتاجي لصالح أرباحها في حين هو تحرير وامتداد لقدرات الانسان الخلاقة ، بجانب عدم النفاذ لمأساة التشيؤ والغربة التي يعانيها العمل الانساني حيث يصبح المعبود الوثني اخطبوطا رهيبا يسقط منطق البورصة والنفعية على العلاقات الانسانية والقيم الروحية ، فالسلعة هي خلية الجهد الانتاجي للمجتمع والسوق هو محل اختبار الصلاحية والقيمة لكل شيء مادي ومعنوي وأخلاقي .

فالعامل المطرود في قصة **(الاغنية الزرقاء الخشنة)** وهو هنا بوق مصاحب لأفكار الراوية يلجأ الى المقهى حيث الكسالى ، والباعة المتجولون والحمالون ، واناس بلا عمل ، يذهب الى هنا ليعلن تمرده الرومانسي الساذج (سأهدم المعامل .. وسأجمع الآلات في كل واحد .. ثم أقول بصوت كله مهابة : **أنت أيتها الآلات مخلوقات مجرمة جئت من بلاد غريبة .. حاملة لنا الشقاء . انني آمر بتحطيمك باسم الانسان الذي يريد أن يحيا وديعا .. هيا يابلهاء .. ارجعوا الى الارض .. انها الأم الوحيدة التي تعطيكم خبزا وفرحا دون ان تلوث قلوبكم بالكراهية .. سأحول المدينة الى قرية كبيرة محاطة بحقول خضراء .... الخ)** وقد لا نحتاج لأمثلة أخرى لكي نبرز تناقض مايدهشنا في البداية من مفاجآت جزئية عبر هذه العوالم القصصية التي قدمت بحسية أسيانة ، تتناقض مع فكرياتها الضحلة عن خلاص الكسالى بجانب التكرار الممل لنفس زوايا التصوير ممايجعل هذا العالم القصصي في النهاية يتبدى ضيقا ومحدودا ومصنوعا ، وربما سيظل هذا اللون الفاجع سائدا بدرجات خفيفة في المحاولات التي أعقبت هذه المجموعة ، فكل من قصته الطويلة **(رحيل الى البحر)** أو **(سليمان الحلبي)** استبصار قاتم لمأساة التعذيب والقتل والموت البطيء المتكرر عن طريق بتر أعضاء الجسد عضوا اثر عضو ، ان الرئيسي هنا هو أن عمل التخيل القصصي وضع الانسان في هذه الشروط الاستثنائية ، ومن هنا كان طابعه اللاذع وادخاله لنا في عالم مثبط خطر ، وربما يؤدي ذلك الى أن تصبح القصة آنئذ تجارب أخلاقية ، تنهال فيها المصائب على البطل لتجرده من كل مظاهر المعايشة الصغيرة التي تأتيه بها الحياة المبتذلة ، كي يستطيع بعد أن تعرى أن يكتشف ما هو أساسي . فيهلهذا كله يضع (زكريا تامر) ابطال قصصه في مواقف لا مخرج منها .

ان الاستغراق في تفاصيل التجربة الاوربية لدى (زكريا تامر) ورصد ميلادها وتحولاتها حتى الآن يعطينا الصلاحية في الحكم على اكتمالها ونضجها في مجموعته الاخيرة (الرعد) والتي صدرت عام ١٩٧٠ (منشورات اتحاد الكتاب العرب) .

ان المثير في البداية هنا هو توصل الكاتب لأسلوب أدبي لا يضع أمامنا أفعالا انسانية الا ليعالج معناها الثاني أي قيمتها في (المطلق) ويقينا أن هذا المطلق يكتشف عبر تراكم الصور المتداعية والمقدمة في ايحاء وتكثيف ليستنبط ايحاء القصيدة الغنائية ، ان هذا المطلق هو في النهاية توكيد الانسان ضد عداء العالم ودفاعه تجاه الابدية ، أو **يمكن القول انه غوص في واقع** لا يقع تحت منال الشحوب الذي تفرضه عليه الروتينية .

لهذا فان احداث **معظم** قصص هذه المجموعة ووقائعها ، وقرارات الشخصيات وردود أفعالها لا تبدو ، وكأنها مترابطة بموجب ميكانيك الادب السيكولوجي أو **الادب الوصفي ، بل هي** تنتظم حول نضال الانسان وما يهدد ارادته ويمكن تسجيل تنويعات اللحن القصصي في هذه المجموعة التي يتم بناؤها في السرد واختيار همومها الفكرية بايحاء التركيب على هذا النحو التجميعي .

١ ـ قصص ترصد أزمة (الفرد مع السلطة)، الانسان هنا بريء والسلطة دائما تتعقبه وتحاكمه وتقتله ، غير أن الازمة التي تبرز هنا سواء أكانت مكتفية بذاتها أم كانت تصبو الى تجاوز نفسها يمكن اعتبارها وبتحفظ أزمة وجود انساني تتناقض فيه الامكانات المحددة للواقع الاجتماعي والتاريخي مع الامكانات المحتملة الارحب والاغنى والاكثر براءة ، يستدل على هذا المعنى بكل من قصص (السجن ، الصقر ، النسيان ، عباد الله ، جوع ، الشرطي والحصان ، آخر الرايات) في قصة (السجن) يموت (مصطفى الشامي) البناء بعد أن تعب من بناء البيوت وبعد أن أحب الحياة كما لم يحبها انسان ، وتم دفنه بعد ساعات وولولت زوجته(ميا) وأخيرا رقدت حزينة وحيدة في فراشها .. هكذا نأى عن البيوت والمواويل والنجوم والعشب الاخضر ، غير انها فجأة تبصر (بمصطفى الشامي) قادما كشجرة بلا أغصان متلفعا بكفنه الابيض غير ان الشرطة له بالمرصاد، تتعقبه وتهدم البيت وتحمله وكأنه قطعة من

الخشب ، حيث يمثل أمام قاض وديع الابتسامة عمره آلاف السنين وقد وجه الى مصطفى تهمة الفرار ، وبعد ذلك نطق القاضى بالحكم الابدى ، بناء القصور فى أرض غير محدودة خضراء ، واقتيد مصطفى الى هناك (وفى تلك اللحظة كانت الارض الجرداء والارض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية) ، وفى قصة (عباد الله) نصحب (عبد الله بن سليمان) فى رحلة البحث عن حذاء (فقد ولد (عبد الله بن سليمان) حافيا وترعرع حافيا ويسير حثيثا الى القبر بقدمين حافيتين) ، ويوما ما أغراه خلو الطريق وعبور رجل له حذاء لامع جديد فانقض عليه وقتله ، وفى نفس اللحظة التى حاول فيها انتزاع الحذاء قبضت عليه (دورية من رجال الشرطة) وقدم الى المحاكمة ولا شك أنه بكى كثيرا نادما باصقا على ابليس وفى يوم الجمعة وبعد الصلاة تحلق الناس مطمئنين راضين حول حلقة من الجند تطوق (عبد الله بن سليمان) ، وتم اعدامه بكل بساطة فقد انهالت عليه الخناجر وحمل بعد قليل (جثة ممزقة تقطر دما) الى سيارة الاسعاف (ودفن عبد الله بن سليمان ، وكانت نهايته عبرة للضالين الذين لا يريدون أن يظلوا حفاة حتى موتهم) .

ويجب ألا نظلم التجربة القصصية هنا بايراد هذا التلخيص الجاف للمعنى – للموضوع الذى يتبدى لأول وهلة بسيطا ساذجا ، بل يجب التأمل فى حدة الانطباع التى تتوافر عناصر عديدة فكرية وفنية فى اعطائها للقارى ، فالجو القصصى نسيج متشابك من الواقع والحلم العينى والرمزى .. والزمن القصصى زمن أبدى سيال ، يتنفس فى جسد العمل الفنى من أكثر من زاوية والمدينة التى تغص بالاحداث والاشخاص ، مدينة مستوحاة من خيال الوجدان القصصى الشعبى الذى طالما تربينا عليه ، غير ان المجازات الرمزية المنتشرة هنا وهناك فى القصة لا تلبث أن تقنعنا بأنها تقصد عالمنا .. وانها تتقصى أبداً الهموم المعاصرة فى قصة (**الذى أحرق السفن**) اكتمال فنى متفرد لتجسيد هذا المعنى فلقد ألقى القبض أخيرا على (**طارق بن زياد**) وساعتها (**كفت الاشجار الخضراء فى الشارع عن الغناء لحظة تحلق عدد من رجال الشرطة حوله وهو يمشى على الرصيف سيفا هرما ورمحا متعبا**) . **وقدم الى المحاكمة وتم استجوابه ، فهو متهم بتبديد أموال الدولة**) فقد أحرق السفن دونما اذن من رؤسائه يقول طارق – حرق السفن كان لا بد منه لكسب النصر .. أين كنتم وقت الحرب ؟ يردون فى بلادة – كنا نؤدى واجبنا .. نحن أيضا حملنا السلاح فيصيح القائد ساخطا (**حملتم السلاح وجلستم وراء المكاتب تحتسون الشاى والقهوة وتتحدثون عن الوطن والنساء**) .

غير ان الحكم كان قد أعد قبل الاستجواب ، أعده الذين يتحكمون فى الآخرين عبر المكاتب المكيفة الهواء والذين يجلسون على قمة هرم أدوات القهر فى الدولة وهم دائما لديهم المستندات التى تردد من وجهة نظر مصالحهم ومصالح سادتهم تهمة التآمر والخيانة . حرق السفن قد خدم الاعداء .. وصيحة طارق بن زياد (**البحر وراءكم والعدو أمامكم**) تتلاشى أمام أجهزة العفن البيروقراطية ، وهاهم (**قد أتوا وفتحوا باب الزنزانة ودلفوا الى داخلها ولم يندهشوا حين ألفوا (طارق بن زياد جثة هامدة) انما سارعوا ينقلونه الى ساحة المدينة ، وهناك تلوا الحكم وتم شنقه دون أن يرد على سؤال يتعلق برغبته الأخيرة ، ولعل الكاتب يجعل هذه الرغبة على لسان الضمير الجماعى المنسحق عبر تاريخ القهر** الاجتماعى والذى **طالما عاش فيه الانسان العربى . عندما** ينهى هذه القصة **المجيدة قائلا تحت عنوان :**

– من موطن مثالى

الى السيد مدير الشرطة (خضوعا لأوامركم، أرجو السماح لى أن أموت) ان هذا المعنى الفائق الوعى بأزمة الحرية ، يجسده القصاص بصوته الخاص وقدراته المبتكرة فى البناء القصصى ، ويتوصل اليه بتوظيفه كل أدوات التعبير المعاصرة كالتركيز والايحاء وتكثيف الاحساس فى صور مركبة والتقطيع فى السرد فالقصة موزعة بين المقاطع المتتابعة الايقاعات الموسيقية ١ – الاعتقال ٢ – الاستجواب ٣ – مشروع أغنية ٤ – الاعدام ٥ – من مواطن مثالى

متضمنة مزجا بين العينى والمتخيل ، الواقع المحدد والواقع فى الامكان ، غير انها تلتقى كلها فى لحن القرار مقدمة نوعا من قصة (**فانتازيا التاريخ**) حيث يصبح (**طارق بن زياد**) رمزا معاصرا لأزمة مواجهة الانسان العربى لكل قوى التسلط والقهر التى تشل قدراته على الازدهار فى صياغة مستقبل أرحب ، ويكرر الكاتب نفس النهج القصصى فى قصة (**المتهم**) حيث تستدعى الشرطة من وسط المقابر الشاعر (**عمر الخيام**) للمحاكمة ، فيرفض ، وعلى الفور يصل الى المقبرة عدد من الشرطة ويحملونه الى قاعة المحكمة ، وهناك وجهت اليه تهمة (**كتابة شعر يمجد الخمر، وبما أن بلادنا تطمح الى تحقيق الاستقلال الاقتصادى ، وقوانينها تمنع استيراد البضائع**

الأجنبية ، وبما أننا لا نصنع الحبر ، فان هذا الشعر يعبر تحريضا على المطبعة باستيراد البضائع الاجنبية يعاقب عليه القانون) •

ويتوالى التحقيق (**فمن يكتب الشعر يعرف القراءة ويشترى الكتب والورق الأبيض ويسال بائع الكتب عن نوع الكتب التى كان يشتريها المتهم وهل فيها كتب سياسية ، وتشهد امرأة هرمة بأن المتهم لا يحب سوى الكلمات فى حين أن المحقق يرى أن من الشدود أن يحب انسان الكلمات اكثر من حبه للحكومة**) •

٢ ـ قصص (تستقطر عالم الطفولة الشفاف كبداية للتعرف على حقائق الحياة الأولية) ان كلا من قصص (الرعد ، الأطفال ، فى يوم مرح ، الكذب) تشكل لدينا وحدة عناصرها استخدام الخيال لأقصى مدى ، وبراءة أحلام الطفولة وتتضمن عديدا من التساؤلات التى ليس لها من جواب مقبول من الجميع أسئلة حية وحادة يقول التلميذ الصغير فى قصة (الرعد) (**لا تذهب الغيوم صباحا الى المدرسة ، وأنا أمرت الشمس الا تشرق فلم تطعنى فعزمت على الانتقام منها حين أصبح طويل القامة**) •

ثم يتحدى مدرس الحساب عندما ساله **جاوب بسرعة •• لدينا** عشرة ملايين **شخص شنقنا سبعة ملايين فكم شخصا بقى على قيد الحياة**) •

أنه يرفض الاجابة قائلا فى غضب (أنا **أكره الحساب ، وأكره الشتاء والصيف والخريف والربيع أكره الليل والنهار ، أكره السبت والاحد والاثنين والثلاثاء والاربعاء والخميس والجمعة ، وأكره الشمس والقمر والنجوم وأكره الأغانى والقطط والعصافير) أكره الرجال أكره البنات أكره الاولاد)** •

ولعل صوت الرفض والاعتراض على تآكل وعفن قيم فقدت صلاحيتها لكى تتحكم فى المستقبل وتمنع حياة جديدة تتلمس وجودها ، لعل هذا الرفض لايحتاج منا اسهابا فى التفسير، غير ان ما يهمنا ويثيرنا هو صياغته فى حوار ذكى متخيل وعبر واقع وجدانى رحب فى مستوى مافوق الواقع العينى المحدد يصلح فنيا لنقد ضيق الافق وسيادة اللاعقلانى فى العلاقات الانسانية •

فى قصة **(الاطفال)** يغرقنا الكاتب فى جو حالم برىء ضبابى يقطر عذوبة لانلبث أن نتعرف فى بنائه المتخيل على عدة تساؤلات عن الشرط الاولى للحياة أو بمعنى آخر عن حقائق وجوهر ومعنى الاشياء الجزئية والكلية فهو يتخير طفلا أى طفل ، يتساءل عبر ستة لوحات متتابعة اختارت الاسلوب التعبيرى ١ ـ فى الليل ٢ ـ مخبأ القمر ٣ ـ اليد الصغيرة ٤ ـ غيوم ٥ ـ صديقتى الشمس ٦ ـ الغزال السجين ، يتم التساؤل هنا عن رحابة البحر واللا محدود • ومخبأ القمر وجدوى الصداقة والاستحالة فهو يحلم بسرقة غيمة ، ويفزع من اعتقال حرية عصفور ، ويصادق الشمس لأنها أعطته الدفء وأزالت ارتعاشته ويلهث خياله فى خلاء الصحراء وصمتها وأفقها ويفزع لأنها لا تحتوى سوى غزلان مذعورة

والرؤية المقدمة هنا هى رؤية الشخصية المندمجة فى مغامراتها ، وهذه الشخصية هى التى تختار التفاصيل المؤثرة ، ومن هنا ندخل فى هوسها غير أننا من خلال لا منطقية هذا الهوس ندرك قصدا منطقيا ومغزى وموقفا من الواقع ،فى كل من (قصص ، العرس الشرقى ، النابالم ، الكذب ، الهزيمة) نجد ادانة لكل القيم النفعية التى ما زالت تعفن رائحتها جو بناء المستقبل للانسان العربى ، فى قصة **(العرس الشرقى)** تتم عملية خطبة صلاح وهيفاء ، كما تتم أية عملية شراء وبيع ، ان الحوار المتخيل يتوصل لنوع من الصراحة مهما كانت قاتمة وحتمية ، كذلك لا منطقية الأحداث •

بل ان هيفاء تحمل الى السوق وتوزن كأية سلعة ، وربما تم كل ذلك فى أحلام صلاح الدين الذى أحب هيفاء ووجد فيها حلا لمشكلاته .. ويهمنا هنا قدرة الكاتب على اذابة هذه الاحلام فى عناصر الواقع المألوف بحيث يبنى من عناصرها الاجتماعية جو قصته المميزة بطابعه الخاص وسط بعض من القصص العربية المعاصرة التى يتميز كتابها كيوسف ادريس ادريس ويوسف الشارونى ، بجانب تجربة الموجة الجديدة فى القصة القصيرة التى قدمها فى السنوات الأخيرة فى مصر جيل أدبى جديد حقق تحولات غاية فى الثراء ، سبق أن تعرضنا اليها فى دراسات مستقلة •

وقد تبقى نماذج وقضايا أخرى فى العالم القصصى لهذا الكاتب، تغرينا بمزيد من المناقشة والتحليل، غير ان الاكتفاء بهذا القدر الذى أوردناه يعطينا الصلاحية للقول أخيرا ، **بان جوهر الاضافة هنا هو تبديلها الاسلوب القصصى بحيث يمكن فى اطاره جعل المشكلات الكبيرة التى تواجه الانسان العربى فى صراعاته الحضارية لاكتشاف حقيقته وانسانيته جعل هذه المشكلات محسوسة عن طريق وقائع لا أهمية لها ولكنها محسوس بها من خلال أصدائها بطريقة مخالفة وربما يزيد كل ذلك من فرص اكتشاف حلول لها سواء أكانت هذه الحلول تعود الى الارادة أو اللاشعور** •

كتاب جديد



سُكَّر مُرّ

محاولة فى الرواية الجديدة



محمد قطب

عليـنا أن نقرر منذ البداية أن رواية « سكر مر» لمحمود عوض عبد العال ، انما هى أسـلوب فى المعالجة الروائية ، تأثر فيهـا **بأسـلوب الرواية الجديدة** ، التى تحددت ملامحها على أيدى كتـاب كبار · ومن ثم ابتعد عن المعالجة بأسلوب الرواية التقليدية ، المتمثل فى حيز الضخامة ، والحـدث الرئيسى ، والبطـل الواحـد ، والشـخصيات النموذجية ، والتسلسل التاريخى والحدثى ورتابة الزمان وتتابعه ، والحبكة ، والتعقد والانفراج ·· وغيرها ··

انها رواية تعالج قضية الجاسوسية من خـلال شخصيات محبطة ، يقصد الـكاتب الى تعريتهـا ليقف الخارج والـداخل فى مواجهة حادة · وزمن الرواية يتحدد منذ جلوس زنوبيا فى مكتبه صباحا يحتسى كوب الشاى ، وينتهى بانتهاء آخر رشفة له · وفى خـلال هذا الزمن الضيق جـدا ·· يسترجع زنوبيا كل أحداث الرواية من خـلال تياره الواعى ، الشامل لتيارات وعى متعددة ·· **فهى اذن ليست رواية حـدث ، ينمـو ويتطور ويتشابك ·· وليست « رواية شخصية » ، بقدر ما هى رواية تحليلية تغوص فى أعماق الذات من أجل الكشف والتعرية من خـلال تتابع متقطع عفوى للانطباعات والاحساسات ، وسيل مستمر فى غير نظام** ·

وهو فى ذلك ينحو نحو الرواية الجديدة ، تلك التى اتسمت **بالغموض والتعقيد ، وسيطرة الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق ، والتفتيت على الربط العضوى ٠٠ والفرد على المجموع ، والعقل الباطنى والهذيان على العقل الواعى والمنطق** ٠٠ فضلا عن بعثرة الذات ٠٠ والتعبير عن اللحظة الزمنية ، والتحرر من مفهوم الكتابة التقليدية كمحاولة لادراك الواقع قبل أن تشوبه نظرة الانسان ٠

ومع أن الكاتب لا يقصد الحدث لذاته ، ومع أن الرواية ليست رواية حدث ٠٠ نستطيع أن نلم الخيوط التى صنع منها روايته ، مؤكدين فى البداية أن الاحباط هو الخيط الأول الذى يربط شخصيات الرواية مجتمعة ، كما أن تأكيد الذات عن طريق تضخيمها ، أو انسحابها ، هو الخيط الثانى ٠

محور الرواية

تبدأ الرواية بجلوس زنوبيا فى مكتبه صباحا يحتسى شايه ٠٠ قد سيطرت عليه تهاويم الشعر وزنوبيا ، موظف وشاعر ، وفاشل فى تعليمه الجامعى ، آمن بفكرة أنه نبى ولد فى افريقيا ، على يديه ستعود الأخلاق ، ويتكون الانسان الجديد ، يحس بعزلة شديدة وبضغط اجتماعى ناتج عن حساسيته المفرطة ، أحب تلميذته ماجدة ، لكنه فشل فى تحقيق حبه ، يصنع من عالمه الحالم معادلا نفسيا لحالة الاحباط المستمرة ، والتى تأتيه من رفض انتاجه الشعرى ٠ ويقطع عليه خلوته عامل الشركة حين يخبره ، أن شخصا يريد استئجار الغرفة الداخلية من شقته ، وحين يطمئن الى القادم يؤجر له الغرفة ، ومن ثم يتعرف بعصام الطالب فى كلية العلوم ، وهو طالب فاشل ، طموحة أكبر من امكانياته ، ويتعرف فى الكلية بزميلته ناهد ، وهى الأخرى تعانى من ضغط الأسرة ، مثله تماما واتخذ الاثنان الغرفة مقرا لهما ، يمارسان فيه الحب والجنس ، وينظمان خطط التجسس ووسائله

ولقد لعبا على زنوبيا بشتى الوسائل ليوهمانه بغير حقيقتهما ، واستطاع عصام أن يؤثر فى زنوبيا ويشغله تماما بحيث تنعدم عنده الرقابة ويقل التساؤل٠٠ وتنعقد بينهما وبين مسيو نانا صداقة متينة ، وهو مثلهما مشغول بوهم ٠٠ يونانى عاش فى الاسكندرية ، يمتلك كازينو ، تسيطر عليه فكرة البحث عن مقبرة الاسكندر ٠٠ ويصنع عصام حول البواب حصارا لاحتوائه ، وينجح فى كسب ثقته ٠ ثم يبدأ عملية الاغراء للبواب وابنته من خلال المال والتغرير به ٠٠ **انه يمارس مع ابنة البواب شبقا جنسيا لم يصل الى درجة الفعل ٠٠ ومن خلال هذه الشخصيات ينسج الكاتب خيوط روايته ٠٠**

وشخصيات الرواية ، شخصيات منشغلة بتحقيق وهم ٠ **فزنوبيا** مشغول بشعره عن العالم **وعصام وناهد** مشغولان بالجنس والتجسس ، **ونانا** مشغول بالبحث عن الاسكندر ، **والبواب** غارق فى مشكلة بناته الخمس ، ولقد فشلوا جميعا وأوقعهم الوهم فى حبائله ٠ ومن هنا فان الشخصيات مدانة ، يعقد الكاتب محاكمة فى آخر الرواية لادانتها ، ومن ثم لتخطيها ، وحين تنتهى المحاكمة بلفظ هذه الشخصيات ، ينتهى زنوبيا من رشف آخر ما بقى من الكوب ، ثم يسقط فاقد الوعى تماما ٠

فالرواية تعالج قضية كثيرا ما عولجت ، وجدتنا لو عالجه كاتب اثارة ، لشوقنا ولعب بعواطفنا ٠٠ لكن ذلك لم يكن مقصد الكاتب ، بل ان صلب الحدث نفسه وهو التجسس لم يهتم به لذاته ، بقدر اهتمامه بفرز باطن الذات ، وسيطرة الوهم والعنت والخوف عليها ٠ وهذا العرض لا يغنى عن قراءة الرواية ، فهى سياحة فى باطن وذهن وشعور الذات ٠٠ الا أننا من خلال الرواية ، سنرى مدى توفيق الكاتب وعدمه ــ فنيا ــ فى معالجته للموضوع ومدى تمثله لفنية الرواية الجديدة٠ **فالشىء الوحيد الذى يستطيع أن يحدثنا عن الرواية هو الرواية ٠**

نحو الرواية الجديدة

ان رواية سكر مر ، تحوى فى داخلها مركب الصحة والخطأ فى الرواية الجديدة ٠٠ وعالم الرواية مهتز باهتزاز الواقع وغربة الأشياء ، فالغربة تحدث انقلابا فى ذات الكاتب ، فيصبح من العسير عليه أن يتصرف فى مواجهتها ، فتفقد الكلمات ــ بالتالى ــ مدلولاتها ٠

والكاتب فى الرواية يبعثر الذات على عديد من المواقف الجزئية ، ليؤكد عنصر التفتيت النفسى لردود الأفعال المادية ، كما يفتت عنصر الزمن الآلى على شريحة الحدث ، ويهتم بالزمان الذاتى الذى لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس ومن خلال ذلك يحدث الارتباط بين المكان المفتت والزمان السايل فى حركة عضوية ٠ وليست الحركة العضوية هنا بالمفهوم التقليدى لارتباط الحدث واستمراره وتنوعه ، وانما تأخذ اطارها هنا بين الذات المبعثرة ، وداخلها الحائر ، والزمان الذاتى والمكان المفتت ، فى وحدة شعورية واحدة ٠

ولقد أدى ذلك الى الاهتمام الشديد بالوصف ، الذى لا يؤمن بأهمية الأشياء ودرجة استقلالها ، بقدر الوعى الشديد بمزاحمتها للذات وتغلغلها فى النسيج الداخلى ٠ وربما كان الوصف المتراكم سببا فى الغموض الذى يتلبس العمل ، وسببا فى

ارتباك لغوى يفتقد صحته النحوية ، لأن التلازم بين السرد والحدث يفتقد الأداء الوظيفى لعملية التوصيل ، فحمل اللفظ قدرا حسيا ، أفقده مواضعاته، وبالتالى فقدت العبارة تركيبها الجمالى .

والرواية تدور فى مدارين كبيرين: المدار المكانى المحدود ، الذى يخلق بتحديده جوا من الصراع الدرامى الذى اتخذ داخل الذات مجالا له . والمدار الزمانى السايل ، ليعطى مرونة فنية ، وحرية تعبيرية .. ومن تتبع خيوط الرواية ، نلمس فجوة بين الشخصية وأداة التعبير . فالشخصية نمطية من وجهة النظر النفسية ، وتعبير الشخصية متشابه غالبا ، وايقاع الرواية بطىء وتداخل مناطق ذوات الشخصيات يبهت ملامحها ويسطح أبعادها. وهو ناتج عن الاهتمام المبالغ فيه بالشكل الجديد ، فافتقدت الشخصية الصورة المتفردة .

ويبدو أن الكاتب استخدم شكله الجديد كحيلة فنية تهيىء له مزيدا من القدرة على استكشاف الجوانب المختلفة من عالم الشخصية .. وبحيث يتضح تشابك العلاقات فى زمان متداخل . وهو قد نجح من هذه الناحية الشكلية ، الا أننا نحس بافتعال قائم بين الشكل وموضوع الرواية ، بحيث نفتقد الارتباط الحتمى بينهما ، وبأن الموضوع لا يعالج الا به . (ان الشكل والصورة والصياغة الفنية أو الادبية ليست مجرد ملامح خارجية ، وانما هى عملية داخلية ، نشطة فى قلب العمل الأدبى أو الفنى نفسه .. عملية اثارة داخلية) . وبهذا تصبح أداة ميسرة لمزيد من التعمق فى باطن التجربة البشرية لاعادة صياغتها - فنيا - على مستوى ناضج .

ان عالم الرواية ، عالم محبط الرغبة ، مزدوج الشخصية ، يفتت الاحساس ، هزيل الارادة يتحرك فى الغربة المادية ، والنفسية ، وفى عبث محاولة تحقيق الذات ، عن طريق تضخم الأنا ، والذى أدى فى النهاية الى هذا الجنون الذى شمل شخصيات الرواية بلا استثناء .

نبى سلام جديد

فزنوبيا تضخمت ذاته ، وتصور أنه نبى سلام جديد ، ولد فى افريقيا ، يبشر بعالم جديد عن طريق الشعر (الفن يا صديقى لا تملكه ، لكنه يملكك - ولقد حمل الشاعر نفسه اعادة التوازن للأشياء ، وايجاد حالة الطهر من جديد . فالعالم موبوء ، والروح خاوية - سوف أعيد الأخلاق الى العصر ، لابد من الطهر ، لابد من الملائكية - ولقد وصل بذلك الى حالة جنون مرضية يصفه عصام قائلا : مسيو نانا يبحث عن المستقبل والشاعر يبحث مثله عن مجده .. كلاهما تائه .. ميتان » .

ولقد شكل الحب الرومانسى علاقته بماجدة ، تلك التى أحبها فى اطار العجز عن الامتلاك الجنسى «المقهور يشرب العرقسوس .. منشط .. ليحاول .. لا تحارب .. مراكب نوح فوق رأسى .. يا مربعات الجنس خطوطا » . ولقد أثر فيه عصام حين أوهمه بنشر شعره واعلان اسمه ، وأصبح الغريم صديقا له « سأضع رأسى وعمرى بين يديك .. يا أحب انسان .. هذا سرى » . ان تضخم الذات أدى الى الانسحاب ، محاولا .. أن يقيم من ذاته المعادل النفسى والبديل للاحساس بدرجة الوجود الذاتى له .. مستخدما فى ذلك الاسترجاعات .. ومخالفا منطق المألوف .. ومتحركا بحركة الذهن ..

ان مستوى شعرى جيد من تلقاء نفسه .. الوحى .. الأصدقاء .. صفقوا لى مليون مرة .. أنت تنشدنا من الفردوس .. كلماتك مطرزة بالورود) .

وفى عبارة مركزة ، موحية بتواصل نفسى ، يحمل الكاتب العبارة حياة بأكملها ويطرزها بصور بلاغية ، تقليدية ، رغبة فى استخدام المجاز ..

(أنت ابن الحب يوجد لو عاش الآخر .. مات الآخر .. أنت ابن الكراهية) .

وكانت الكراهية حين ماتت قطته ماجدة .. ذلك الحلم الرومانسى الذى اتخذه بديلا لضغوط الواقع الخارجى . « **اللغة كانت بالدمع .. ذبح النص قطتى لكى لا تموء .. فتوقظنى** » .. ففقد الأمل ، ومن ثم فقد القدرة على معاودة البحث .. والاستمرار ..

وعصام هو الآخر يعانى من حالة الاحباط .هذه .. هرب من قسوة الأب ومن « **جمهورية الأم** » . وانطلق الى عالم الخيانة وبيع الذمة . وتمرد .. رغبة فى التدمير السادى لتحقيق الرغبة المؤقتة والسريعة .. وعلى نفس الدرب يتعرف بناهد « **هجرت القطط بيوتها .. ملكة القطط تدخن سيجارة مثلى** » . **انه الضياع . الحياة افتقدت عذريتها .. منذ عرف آدم طعم التفاحة** » .

ومن مدلولات اللفظ المتناثر على مساحة العمل الفنى ، تتحدد الشخصية .. فعصام يصف نفسه بقوله : « أبوك لم يحلم مرة بمليون جنيه (جائزته عن تجسسه) عيونك فى فيتنام ، تقتل المئات.. أظافرك فى لون الدم .. والصدر عنوان التقدم ».. ان الدلالة الغرائزية تتضح ، كغريزة العنف ، والتملك ، والجنس وكنتيجة لعصر يصفه بقوله :

«الحرام لافتة عصره .. قالوها كل يوم كواجهة عريضة فوق كل شىء .. ولم يخلفوا لنا الا مركبة يجرها حمار » .

وبرغم الانسياق وراء التجسس ، والارتباط بالصحفى القديم رمز التفسخ والوصولية.. ورغم مظهرية الحياة الناعمة ، التى يعيشانها ـ عصام وناهد ـ فانه لم يعطهما الأمان النفسى ـ وهو هـدف الكاتب ـ ولم يزل الخوف الراشح فى نفسيهما . فشبح الخوف من المستقبل وضح ، وزوايا اللاشعور حددت معالم الخوف وحدته ، وتهاويم النفس خنقت وضوح الأشياء . تقول ناهد ..

« أحلام مزعجة .. ذات ليلة قبضوا علينا جميعا كلانا فى زنزانة قذرة ـ بلاطها ثلج ـ الهواء قديم .. أكلوا أذنى .. اليسرى .. ضربوك فنمت من الاغماء .. نزعوا أظافرنا والشعر الحرير » .

ولقد اعتصر الكاتب حياة عصام .. كما اقتنص كل ما يدور فى الذهن ، من عمليات متداعية وغير منطقية .. واذ يلتقى الحب بالخوف . تبدأ الحركة فى التعقد والصراع ..

(لم يكن الغرض من اقامة المركز تبادل المعلومات .. الانسحاب من الخوف الى الحب .. تضامن .. والشاعر يكفيه جنونه لينسى ويعمى) .

وتتضح الانهزامية حين يوحى اللفظ المادى بالمعترك الداخلى للشخصية .. « لا تبالى بما تفعل .. فأنت مليم ضائع .. تبحث عن المجد » .. وتستمر الدلالات لتعطى منعطفا أشمل للفكرة .. « أبوك قرش يبلغ أسماك الأطلنطى .. ويفكر فى أسماك النيل » ..

حركة التطور والنمو

ولقد صور الكاتب هذه الشخصيات من موقع التحول ، ولم نلحظ تطورا عليها .. وربما كانت شخصية عم سلطان بواب العمارة ، قد انطبقت عليها حركة التطور والنمو . ولقد نجح الكاتب فى تصوير هذه الشخصية ـ رغم ثانويتها ـ فعم سلطان رجل منسحق أيضا ، رماه الدهر ببنات خمس ، وهى تركة ثقيلة ، أصابته كارثة الموت ، فانعزل ماديا ونفسيا حين لم يشاركه سكان العمارة مصابه ، وحين شجبوا قدسية الموت . ومن ثم تغير وتحددت شخصيته الرافضة منذ ذهابه الى كازينو مسيو نانا .. ان فكرة النبوة تتداعى فى داخله ، وتسيطر عليه فاستسلم للشرود والتصوف فأهمل نفسه ، وانسحب من الخارج الى الداخل . انه يصرخ محذرا ، على البعض يستمع اليه . لكن القنوط كان النهاية « ليس عليه هداهم » ومن عبارات عم سلطان يستولد الكاتب الموقف التاريخى للنبوة كدلالة اسقاطية للتواصل التاريخى «اذهبوا فأنتم الطلقاء» .

ولقد أكثر الكاتب من التنقلات بين الضمائر ، تلك الكثرة التى أدت الى الحيرة ، والغموض .. فلنستمع الى ابراهيم زنوبيا ، وهو يقرأ قصيدته لعصام .. « حليق الذقن .. والسيف ظمآن .. مستعد .. عيناك فى عينى .. اعجاب أم تبرم » . فزنوبيا انتقل ذهنيا ليواجه ـ داخليا ـ عصام .. « عيناك فى عينى » .. فقطع سيل القصيدة ، وخلط بين المقروء والوارد الى الذهن .. اعتباطا واقتناصا له .. ثم انتقل بعد ذلك الى وصف مايدور بذهن عصام نفسه ، بضمير مختلف .

والرواية كلها تسير فى هذا الطريق المغرق فى التنقلات اللامنطقية ، والضمائر المتداخلة . يقول عصام واصفا حالة زنوبيا حين أخبره بنشر انتاجه « أغرق فى بحار التيه .. لتنس قرية المهاجرين . والأصل .. حالم ساذج .. يا شاعر .. ميت حى .. تورمت عيناه فى آخر نفس يبتلعه بضعف .. بلاهة .. أغمض عينيه ليخفف عاصفة الحيرة .. داخ .. أطرق برأسه الى الأمام .. السيجارة تحترق بين أصابعه كأنه مسحور » .

الطابع المسرحى للرواية

والكاتب فى الرواية يستخدم القطع الحوارية التى اتخذت شكل المسرحية .. وسيلة لكسر حدة التداعى الذى شمل الرواية . ومهما حاول الكاتب أن يضفى على حوارياته الصبغة المسرحية بتحديد الوصف المادى .. الخارجى ، وبتوضيح دلالة النفس المتحركة .. فالبنية العضوية لم تنضج لأن اعطاء المعلومة شىء ، وايرادها عن طريق البناء المتطور شىء آخر . فالقطعة الحوارية ، التى اتخذت الشاب والفتاة مدارا لها .. موقف مكرر لتواصل الخط الرئيسى لكل من عصام وناهد . انه نفس الهدف ، ونفس السلوك .. ونفس الوسيلة ..

الفتاة : أيام زمان .. أتذكر ؟

الشاب : ملعون أبو الفقر .

الفتاة : الضحك على الناس مفيد ، ذهب وثروة .

الشاب : ماداموا يحبون الكرة .. فلا بأس .

الفتاة : انت طالب لا قيمة له ..

الشاب : وأنت ؟

الفتاة : نفعتنا سرقتك الكبيرة .

الشاب : بفضل معاونتك طبعا ..

انه نفس المنطلق . فالكاتب بطريقة مباشرة واضحة ومفاجئة حريص على تأكيد ذلك ، حين انتقل فجأة من عمومية الموقف وتجريده ، الى خصوصيته ، استمرارا لخط الرواية .

(البقية صفحة ١١٢)

بقية « سكر مر »

والقطعة تحمل دلالة زمانية لها أهميتها ٠٠ من حيث امتصاص الانفعال لنسيان ماهو أجدى وذلك يظهر من تأكيد الكاتب على الكرة ٠٠ بما تحمل من دلالة وقتية لزمن مضى ٠٠ والقطعة توحى أيضا ٠٠ برمز مكثف كدلالة استشرافية للمستقبل فالكاتب يستخدم الاسترجاع الزمانى لزمن مرعب وضاغط ٠ وربما كانت الخيمة ـ مكان الحدث ـ ذات دلالة مقصودة ٠ والطفل المشلول ، ربى قصداً ٠٠ ليبقى على تلك الحالة ، لوأد طاقة الحيوية فيه ٠ الطفل هنا رمز الخلاص ، انه الأمل ، والمستقبل ، والخصب ، والنماء ٠٠ انه حياة جديدة ٠ فهاهو يستمع لحركة التاريخ ٠٠ تاريخ الزمن الضاغط ٠ من صوت يحكى المأساة ٠٠ يقول الصوت العجوز :

« أنت وحدك ٠٠ ستقرر مصيرك ٠٠ كلهم يدعون حبك ٠٠ منافقون ٠٠ مراءون » ٠٠

ومن هنا فلقد نجح الكاتب في استخدامه للرمز ٠٠ ولقد احتوت الرواية رموزاً عدة ٠٠ بعضها واضح الدلالة ٠٠ والبعض الآخر مستغلق عن الفهم ٠٠ للخصوصية الشديدة ٠٠ ان الرمز فى الرواية ـ كما يقول د٠ حمدى السكوت فى المقدمة : « يشكل عنصرا تكنيكيا هاما كذلك ٠٠ اذ هو يشيع بشكل بارز فى الرواية » ٠٠ ولقد أتاح الرمز منطلقا جديدا للغة التى اتسمت بالشاعرية والايقاع الجمالى البطىء ٠٠ برغم العيوب التى سجلناها ٠٠ وكذلك تعدد المجازات على المستوى المادى ، والنفسى « فاللغة ٠٠ ليست محتواة فى الشعور ٠٠ وانما هى تحتوى الشعور ٠ ان العالم يتكون فنيا ٠٠ ويكتمل بالكلمة » ٠٠

وفى النهاية ٠٠ فاننا أمام رواية جديدة ٠٠ وصوت جديد من أصوات الشباب ٠٠ لا نملك ازاءه ـ رغم المنزلقات الفنية ـ الا الاعجاب بهذه الجرأة فى احداث هذا الشكل الفنى الجديد ٠٠

●●

لوحة الغلاف :

للمصور والنحات الفرنسى العالمى هنرى ماتيس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) الذى يعد خير فنان عبر عن المدرسة الوحشية ، بعد أن نبذ الأسلوب الأكاديمى متطورا بفنه فى اتجاه ما بعد التأثيرية معتمدا على تكوين أكثر اشراقا وبساطة ٠ وقد أفاد ماتيس من أسفاره الى المغرب العربى ، تلك الأسفار التى ألهمته الأسلوب الزخرفى المتسم بوحدات خطية وأزهار جريئة واضحة فى خلفية الصورة ٠ هذا وماتيس له الكثير من اللوحات فى المناظر الداخلية والطبيعة الصامتة ٠٠ تتميز بألوانها النقية وسطوحها الممتعة ٠٠ ومن أبرز أعماله تصميم معبد كنيسة « سانت ماريا دى روزارى » فى فينيس بالقرب من نيس بفرنسا ٠

Henri Matisse

إدارة المجلات : ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ تليفون ٤٩٦٨٩ بالقاهرة
الاشتراك السنوى (١٢ عددا) : ج٠ع٠م ٣٠٠ ـ البلاد العربية ١٥٠ ـ فى الخارج ٣٠٠
الاشتراك عن نصف سنة (٦ أعداد) : ج٠ع٠م ٦٠ ـ البلاد العربية ٨٠ ـ فى الخارج ١٢٥
ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات : المجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة
الاعلانات يتفق عليها مع قسم الاعلانات بالمجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٣/١٩٧١